ARTA

5
1970

ARTA

5
1970

EVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVII, NR. 5—1970

Colegiul redacţional:
PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Cuprins:

Confruntări internaţionale		2
Cadran		3
Agenda		4
EDGAR PAPU	Realul în artă (II)	5
IULIAN MEREUŢĂ	Structuri ale stilului. Doru Bucur	10
RADU FLORESCU	Arta străveche a metalului preţios	13
Curente, orientări		
MIHAI DRIŞCU	Dubuffet: cu spatele către arta culturală	17
	Antologie Dubuffet	18
Atelier	Ethel Lucaci Băiaş, Nicolae Groza, Victor Gaga	22
J. L. GEORGESCU	Cercul doctorului Olaru şi Jean Al. Steriadi	28
Arhiva Brâncuşi		
MARIA CĂTĂNESCU	O ipoteză asupra spaţiului brâncuşian	31
Laborator		
PAUL NEAGU	Palp-arta	34
Simeze		37

Coperta I: Mînăstirea Moldoviţa; frescă exterioară — fragment

Coperta II: Aspect din Salonul de primăvară.

Coperta IV: Biserica Stavropoleos — detaliu

Fotografii: NICOLAE SĂNDULESCU, OCTAVIAN STĂCESCU, CONSTANTIN NICOLAE

Diapozitive în culori: RADU BRAUN, ION IVAN

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Paris

Musée National d'Art Moderne din Paris a găzduit în martie-aprilie a.c. tradiționalul *Salon des femmes peintres, sculpteurs, graveurs et décorateurs*. Juriul criticilor de artă a acordat cu acest prilej sculptoriței Irina Codreanu *Marele Premiu pentru sculptură* 1970, pentru portretul în bronz al dirijorului Charles Munch (lucrare prezentată, de asemenea, la expoziția sculptoriței organizată în 1968 la București). La salonul parizian, Irina Codreanu a mai expus un portret de adolescentă, cele două lucrări, « de expresie tradițională », fiind comentate cu interes în presa franceză (*Le Figaro*, *Carrefour* etc.).

Irina Codreanu, distinsă anul trecut cu titlul *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, a obținut recent o *medalie de argint la expoziția de la* Köln a *Federației internaționale a asociațiilor culturale feminine*, unde a prezentat sculpturile *Daria* și *Persephone*.

IR. F.

Regensburg

În cadrul *Zilelor culturale* organizate la Regensburg în luna aprilie, a avut loc prezentarea unei expoziții de gravură românească. Au fost expuse 131 lucrări de gravură în tehnici diferite, semnate de: Corina Beiu-Angheluță, Ion Bițan, Emilia Boboia, Geta Brătescu, Marcel Chirnoagă, Florin Ciubotaru, Lucia Cosmescu, Ion Donca, Imre Drocsay, Emilia Dumitrescu, Mircea Dumitrescu, Vintilă Făcăianu, Ladislau Feszt, Șerban Gabrea, Octav Grigorescu, Valentin Ionescu, Hildegard Klepper Paar, Teodora Moisescu Stendl, Anton Perussi, Vasile Pintea, Eugen Popa, Nicolae Săftoiu, Mariane Simtion, Ion Stendl și Julius Șuteu.

Bruxelles

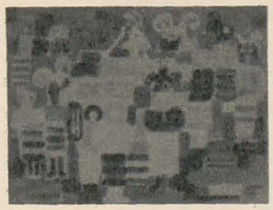
Între 8 și 28 mai a.c., Galeriile *L'Europe* din Bruxelles au prezentat o expoziție cu lucrări de Horia Bernea (14 tușuri), Florin Ciubotaru (5 xilogravuri) și Șerban Gabrea (13 xilogravuri).

Stuttgart

Între 12 și 17 mai s-a desfășurat la Stuttgart programul manifestărilor organizate în cadrul « Săptămînii culturii românești ». Cu acest prilej a fost prezentată, printre altele, o expoziție de artă contemporană, cuprinzînd 23 lucrări de pictură, 17 sculpturi și 20 gravuri.

M. V.

Köln



Ediția 1970 a tradiționalei expoziții internaționale de artă (pictură, sculptură, gravură) a *Federației internaționale a asociațiilor culturale feminine* (cu sediul la Paris) a avut loc în luna aprilie la Köln. Între lucrările expuse, selecționate de un juriu internațional, au figurat trei picturi de Rodica Marinescu: *Urare de anul nou* (în ilustrație), *Voronețeană* și *Toamnă în Bucovina*, care au fost distinse cu o *diplomă de onoare* și cu *medalia de bronz*.

CADRAN

MESAJELE AVANGARDEI

■ Sub titlul « Democratizarea artei » Roger Sutherland semnează în *Art and artists* un articol în care schițează marile direcții după care se petrece procesul de crescîndă angajare a artiștilor în problemele sociale, de dispariție a granițelor dintre artă și public, proces definitoriu, după autor, pentru cele mai recente manifestări în plastica occidentală. Prin distrugerea Artei în calitate de simbol al unui Statut se asigură posibilitatea unei largi difuzări a lucrării de artă. Abdicînd de la statutul de unicat și acceptîndu-l pe acela de multiplu, ea devine astfel, din toate punctele de vedere, accesibilă, și nu mai este rezervată unei elite.

O a doua barieră între artă și public este atacată prin crescînda comunicabilitate a artei, opusă ermetismului. Artistul care comentează și ia atitudine în fața unor evenimente politice nu poate recurge la un limbaj ezoteric. Happeningul funcționează în acest sens ca un activator al resorturilor de comunicare interumană și al unor situații în care modele de comportament intră în conflict cu criterii etice esențiale pentru om (aci autorul include aspecte și implicații ale happeningului care pot părea, într-o interpretare simplistă, pline de agresivitate și sadism), conflict care se rezolvă pozitiv pe planul luării de conștiință a individului.

Cea de a treia componentă a procesului de democratizare a artei atinge direct rolul spectatorului a cărui participare (ca și în happening de altfel) este solicitată în însăși actul de creare a obiectului de artă. Artistul cooperează cu acesta (structurile modificabile ar fi unul din exemple), actul de creație își pierde caracterul autoritar de impunere a unei viziuni ; în acest joc caracterul contemplativ al receptării se pierde în favoarea celui activ. Exemplificările însoțesc argumentarea.

S.A.

■ *Studio Internaţional* din februarie 1970 publică sub semnătura lui Eugen Brikcins relatarea cîtorva happening-uri desfășurate la Praga, gen care se pare că are adepți în Cehoslovacia. Printre acestea este menționată întemeierea — la inițiativa lui Rudolf Nemec și Eugen Brikcins, a Societății Prezentologice. Prima întrunire a avut loc pe un teren deschis în apropierea Teatrului Național din Praga. Prezentologiștii — dușmani ai discuțiilor obtuze — traversează scuarul pentru a privi exercițiul antropologic al lui Rudolf Nemec. Acesta vrea să deseneze umbrele participanților pe o enormă foaie de hîrtie întinsă pe toată suprafața scuarului. După ce așteaptă un timp ca soarele să apară de după nori, Nemec renunță la proiectul inițial și începe să deseneze umbrele lor imaginare. Revista include fotografii din cursul happeningului.

EXPOZIȚII — COLECȚII

■ O expoziție Picasso, cuprinzînd 167 picturi și 50 de desene realizate în cursul anilor 1969—1970, este deschisă în perioada mai-septembrie în capela gotică a Palatului Papilor din Avignon.

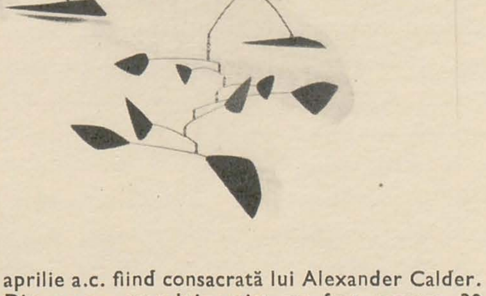
« Este un spectacol fascinant — scrie Janine Warnod în *Le Figaro* — pe înaltele ziduri din veacul al XIV-lea ale capelei și în sălile anexe, opera titanică a unui artist posedat de nevoia fizică de a-și exterioriza pasiunile, violențele, tandrețea, angoasele și ironia. Și asta la orice oră din zi și din noapte. Pînzele și desenele datate în aceeași zi și numerotate pînă la șapte

sau pînă la zece, ne fac să ne închipuim un Picasso înverșunîndu-se asupra unui personaj, trecînd de la un stil liniar la cel mai somptuos baroc.

Atunci cînd, la douăzeci și cinci de ani, Picasso realiza « Domnișoarele din Avignon » părea să fie depășit de forța creației sale, împins de o putere diabolică să picteze personajele barbare. Astăzi, simțim aceeași stare, dar încă și mai demențială ; ucenicul vrăjitor a trecut de vîrsta uceniciei, dar a păstrat același surplus de energie pe care nu o mai poate stăpîni ».

Ir. F.

■ A treia dintr-o serie de expoziții organizate de Museum of Modern Art din New-York (primele două fuseseră dedicate lui Josef Albers și colecției Gertrudei Stein), s-a deschis în luna



aprilie a.c. fiind consacrată lui Alexander Calder. Din opera marelui artist au fost expuse 30 sculpturi și construcții în metal și lemn, stabile și mobile, ca și desene, gravuri, ilustrații de carte, bijuterii.

■ Cu ocazia celei de a 85-a aniversări, Carl Schmidt Rottluff a expus, în lunile aprilie-mai,

în vechea sa vilă de la Grünewald, o selecție de acuarele alcătuită cu sprijinul numeroșilor confrați și prieteni ai artistului (în special este de notat aportul lui Erich Heckel).

Catalogul expoziției a fost întocmit de Leopold Reidemeister.

■ O expoziție retrospectivă a « Magiscopurilor » artistului mexican Feliciano Bejar a avut loc în luna mai la Muzeul de artă modernă din Ciudad de Mexico. Artistul a lucrat un timp în fabricile de sticlă de la Murano și s-a ocupat de asemenea de crearea vitraliilor pentru centrul de artă construit lîngă Ciudad de Mexico. Interesul lui Bejar pentru prelucrarea sticlei apare în Magiscopuri, care sînt rezultatul asamblării metalului și a unor lentile în vederea obținerii (prin multiplicarea imaginilor reflectate) de interesante efecte optice. « Magiscopurile au — după cum spune artistul — calitatea unor instrumente optice, fantastice precum kaleidoscopurile, dar, în același, timp, științifice ca telescoapele ».

S. A.

ARTĂ BIOCINETICĂ

■ H. A. Schult a expus recent la muzeul din Leverkusen (R.F.G.) culturi de ciuperci și microbi. Scopul său, după cum a afirmat, este să atragă atenția publicului asupra unor aspecte vizuale ale proceselor biologice pînă acum neglijate de artiști și eventual de a stimula chiar interesul cercetătorilor biochimiști ale căror căutări ar fi în acest fel însoțite de plăcute senzații vizuale. Pentru obținerea acestora, Schult a supus culturile sale la radiațiuni luminoase, alternanțe de lumină și o serie de operații chimice.

Herta Wescher consemnează în articolul *Bienală și Bilanț* din Cimaise 93—94 această experiență ca semnificativă pentru orientările unor artiști contemporani care se apropie astfel de laboratorul de cercetare.

AGENDA

*Revista « Arta » a acordat recent premiile sale de creație pe anii 1968 și 1969: pictoriței GEORGETA NĂPĂRUȘ-GRIGORESCU — pentru activitatea artistică remarcabilă și pentru lucrările expuse în cursul anului 1968, îndeosebi la expoziția de la *Casa Ziariștilor* din București și la expoziția de artă românească de la Praga; pictorului SABIN BĂLAȘA — pentru activitate artistică remarcabilă, îndeosebi pentru fresca realizată în cursul anului 1969 la *Universitatea « Alexandru Ioan Cuza »* din Iași.

● În zilele de 26 și 27 mai a.c. a avut loc, la sediul central al U.A.P., ședința *Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici*.

După prezentarea dării de seamă privind activitatea *Biroului executiv al U.A.P.* pe perioada 1968—1970, urmată de discuții, *Comitetul* a procedat, conform prevederilor statutare, la alegerea noului *Birou executiv*, din care fac parte: Virgil Almășanu, Corneliu Baba, Alexandru Brătășanu, Marcel Chirnoagă, Marius Cilievici, Brăduț Covaliu, Benedict Gănescu, Ion Irimescu, Zoltan Kovacs, Ovidiu Maitec, Patriciu Mateescu, Anatol Mândrescu, Ion Pacea, Paul Vasilescu, Geza Vida, Ion Vlasiu și Napoleon Zamfir. Președinte al U.A.P. a fost ales Brăduț Covaliu, vicepreședinți — Geza Vida, Ovidiu Maitec, Virgil Almășanu și Anatol Mândrescu, iar secretari — Marcel Chirnoagă, Patriciu Mateescu, Ion Pacea și Paul Vasilescu.

În cadrul dezbaterilor a fost acordată o atenție deosebită acțiunii de ajutorare a sinistraților de pe urma calamităților naturale abătute asupra unei întinse părți a țării. Contribuția artiștilor plastici la fondul de ajutorare a fost stabilită la suma de 1.000.000 lei.

● Pentru fondul de ajutorare a sinistraților *Uniunea Artiștilor Plastici* a organizat la București în luna iunie o expoziție cu vînzare la *Galeria de artă Orizont* (în sistemul tragerii la sorți, toate cele șase sute de bilete fiind cîștigătoare). Expoziția a cuprins 200 picturi în ulei, 223 gravuri și alte lucrări de grafică de șevalet, 177 piese de artă decorativă și sculptură.

Concomitent, filialele și cenaclurile U.A.P. din Satu Mare, Bacău, Sibiu, Arad, Baia Mare, Suceava, Brașov, Cluj, Craiova, Iași, Miercurea-Ciuc, Oradea, Piatra Neamț, Timișoara, Lugoj, Buzău, ș.a. au organizat expoziții cu vînzare, cuprinzînd lucrări de artă plastică și artă decorativă donate de către artiști.

● Pentru fondul de ajutorare a sinistraților, Maria Țuculescu a donat un tablou în ulei de Ion Țuculescu. În același scop, Ana Jiquidi a pus la dispoziția U.A.P. o colecție de 10 lucrări de grafică de șevalet de Aurel Jiquidi.

● Răspunzînd invitației *Uniunii Artiștilor Plastici* și a *Secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de artă*, între 3 și 10 mai a.c. ne-a vizitat țara cunoscutul critic și istoric de artă prof. René Berger, președintele *A.I.C.A.* În timpul șederii în țară, oaspetele a participat la o întîlnire cu membrii *Secției române* a *A.I.C.A.*, a vizitat ateliere ale unor artiști, muzee și colecții de artă din București, precum și complexul brâncușian de la Tîrgu Jiu, *Muzeul de artă* din Craiova.

● În cursul lunii mai, a avut loc la Varșovia semnarea documentelor privind înțelegerea de colaborare culturală pe anii 1970—1971, dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia. Din partea noastră documentele au fost semnate de Ion Frunzetti și Patriciu Mateescu.

● Între 25 și 30 mai, criticul de artă Ion Frunzetti a participat la lucrările juriului internațional al celei de a treia ediții a *Bienalei internaționale de gravură* de la Cracovia.

● Răspunzînd invitației transmise de *Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo* din Albisola (Italia), Patriciu Mateescu a participat la al III-lea *Convegno internazionale di ceramica*, organizat la Albisola între 31 mai și 2 iunie.

● Sculptorul Geza Vida și pictorul Virgil Almășanu au participat, ca invitați de onoare, la lucrările *Congresului al VI-lea al Uniunii Artiștilor Plastici* din Republica Democrată Germană, care a avut loc la Berlin (27—30 aprilie a.c.).

● Între 17 și 24 mai a.c., sculptorul Mac Constantinescu, secretarul *Secției române a A.I.A.P.*, și arh. Paul Bortnovschi au participat la *Congresul Asociației Internaționale a Artiștilor Plastici*, care a avut loc la Belgrad. În cadrul lucrărilor a fost dezbătută tema *Formarea profesională a artistului*.

● În baza înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, pictorul Ion Musceleanu a întreprins o călătorie în Polonia — în cursul lunii iunie — în cadrul căreia a participat la întîlniri cu artiști polonezi, a vizitat muzee și centre de interes artistic și cultural.

● Redacția revistei « Arta » a primit recent o scrisoare din partea domnului prof. dr. Eduard Trier din Düsseldorf, eminent critic și istoric de artă, colaborator al revistei noastre, prin care ne roagă să depunem în contul fondului de ajutorare a sinistraților drepturile sale de autor.

Revista noastră îi mulțumește, pe această cale, pentru donație.

EDGAR PAPU

REALUL ÎN ARTĂ (II)

Din componentele structurale ale realului, folosite de artă, am privit, în considerațiile noastre precedente, numai forma și culoarea. Cea dintîi își află reprezentarea artistică pe baza imitației. Ultima, adică culoarea, apare însă în artă prin transpunerea ei directă, surprinsă în incidențele privilegiate ale răsfrîngerii sau ale contrastului. Urmează să mai privim și alte componente structurale ale realului, laolaltă cu tratamentul specific fiecăreia din ele, la care le supune activitatea artistică.

3. Realul ca mișcare — Kinesis

Odată cu veacul trecut, un curs rapid al mobilității istorice a dus la vertiginoase schimbări revoluționare. În același timp, marile invenții tehnice din ultimele două secole au revelat și ele o față repede mișcătoare a lumii. Conjugarea acestor două fenomene a făcut să se deplaseze accentul asupra unui alt aspect din structura realului. Este vorba de componența mișcării, privită pentru prima dată ca o forță naturală autonomă sau în vederea unor efecte de splendoare plastică. De aceea, în arta dansatorului, ca și în aceea a mimului sau actorului, gesturile puteau avea un caracter imitativ numai fiindcă mișcarea în ritmurile ei mai lente, adaptate ingerințelor organice, se afla subordonată formei.

Se înțelege, în consecință, că de un alt registru al mobilității vorbim noi acum. Mișcarea rapidă, oferită mai recent receptivității omenești, fie direct fie în efectele ei, nu poate fi nici imitată, ca în cazul formelor, nici transpusă nemijlocit sau oglindită, ca în cazul culorilor, fiindcă ambele operații se văd depășite de obiectul la care ar dori, în speță, să se aplice. Ea nu se obține decît prin sugerare, mijloc specific de afirmare artistică a factorului timp, de la durata clipitei pînă la intervalurile imense de ani întregi, care se cer subit înregistrate printr-un raccourci de moment. Bogatul caracter sugestiv al poeziei și artei din ultimele două veacuri are la bază tocmai acest determinant al mișcării rapide, care pe de o parte cuprinde imperceptibilul fugitiv, iar pe de altă parte trece fulgerător peste marile etape temporale.

Potrivit acestei vederi, vechea înfiltrare lentă în mediul lucrurilor nu ar pătrunde realitatea în esența ei, realitate ce apare astfel denaturată și bastardizată de diferite asociații mentale, pe care tot ea le trezește dar care efectiv sînt cu totul străine de structura sa. Cu adevărat cunoscută ea nu se poate face decît în componența ei celulară, în atomii de timp ce o alcătuiesc, și care nu se lasă înregistrați decît în virtutea rapidității stimulate de mediul modern. Un eseist german, Walter Benjamin, observase mai de mult că, odată cu veacul al XIX-lea, vechea aură, adică acel climat impalpabil stabilit între om și lucruri, pe calea unei îndelungi și lente frecventări, se schimbă în șoc [1]. Bunăoară, declanșatorul aparatului fotografic transformă rapid în imagine un instantaneu, despre care știm că a fost precedat, și că va fi urmat, de alți atomi temporali, fiecare cu individualitatea sa proprie, nediscriminată mai-nainte. Mai tîrziu, ei vor defila în serie dinaintea noastră prin intermediul artei filmului, artă totodată a șocului și a sugestiei. Dar, pînă atunci, tipul uman modern i-a și înregistrat — și nu pe cale dirijată, ci în asocierea lor firească, — prin fereastra vagonului de tren în plină viteză, fapt care, încă din veacul trecut, după observațiile lui R. Hamann [2], ar fi modificat perceptibilitatea vizuală a omului.

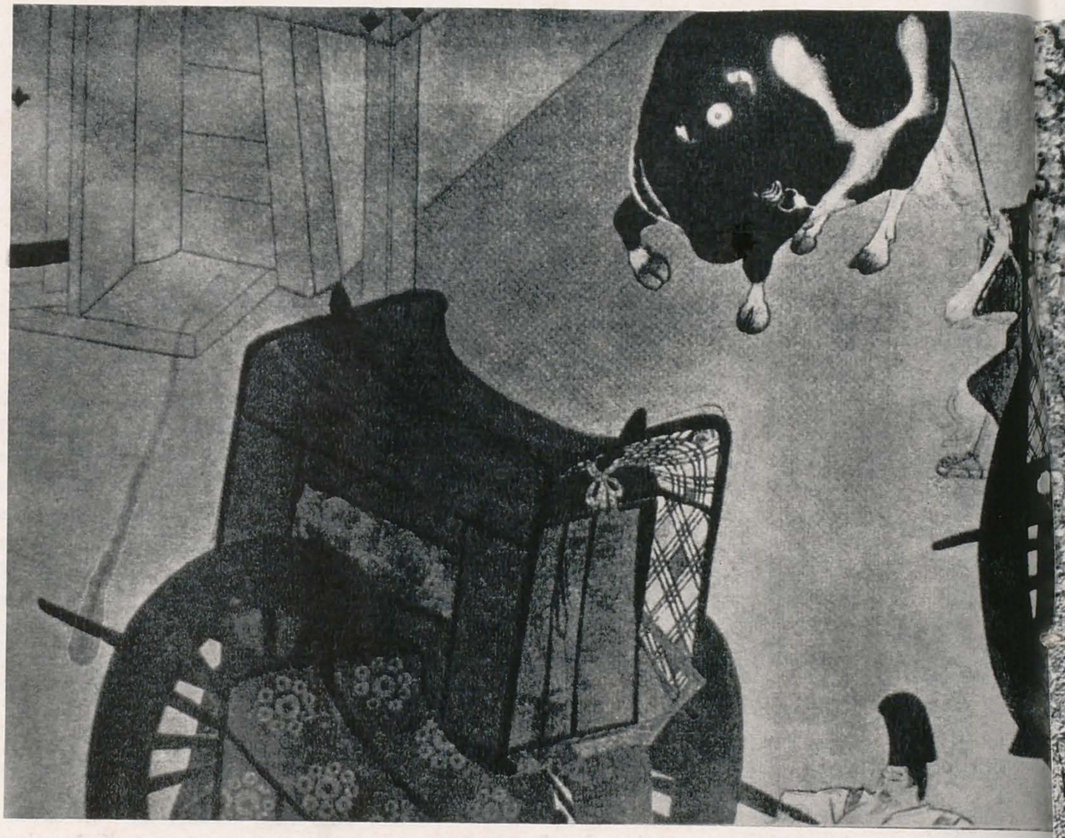
Tot Hamann, la timpul său, și, odată cu el, și alți cercetători ai artei de-acum jumă-

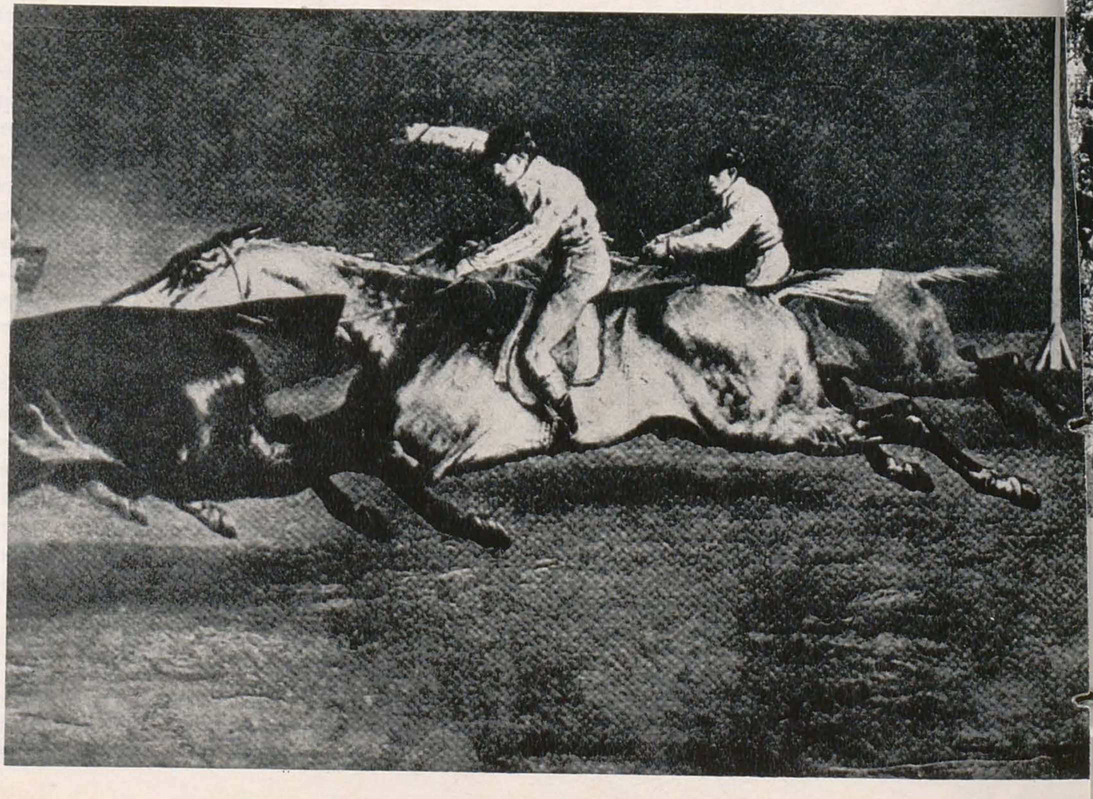
[1] **Walter Benjamin,** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, **în ediția de la** Suhrkamp Verlag, **comentată ceva mai amplu și în eseul nostru,** Walter Benjamin, **integrat în volumul** Din luminile veacului. **E.P.L., 1967, p. 105–111.**

[2] **Richard Hamann,** Der Impressionismus in Leben und Kunst, **Köln, Dumant 1907, p. 104.**

tate veac[1], au mai consemnat, sub aspectul de faţă, o nouă contribuţie importantă, aceea a artei japoneze, care stîrnise în Apus un amplu răsunet, în cadrul expoziţiei de la Paris din 1867. Micro-observaţia, care în Europa se valorificase numai în registrul său spaţial, prin folosirea lupei şi fixarea celor mai mărunte detalii permanente ale unui obiect — mai cu seamă în gravura Renaşterii, dominată de ideea formei — se află cultivată cu secole mai-nainte, de către ochiul extrem-oriental, şi în registrul temporal, însufleţit de sugestia mişcării. În vreme ce europenii au avut nevoie de stimulentul unor invenţii tehnice, japonezii au ştiut, prin nemijlocita lor virtute oculară, să descompună substanţa clipei fugitive, aşa cum arată în poezie instantaneul haikai-ului, iar în pictura lor prinderea unor momente repede schimbătoare din natură. De aceea, tot ei, înaintea filmului, au căutat să prezinte direct pe cale picturală succesiunea multiplă a unor asemenea instantanee, în aşa numitele makimonouri. Acestea reprezintă suluri pictate cu scene istorice, de o lungime uriaşe, astfel încît privitorii se mulţumesc adesea să le developeze numai parţial pentru a urmări doar unele din desfăşurările lor. Esteticianul japonez Tsuneyoshi Tsudzumi vede într-însele o încercare de a reproduce însăşi « nesfîrşirea fluviului timpului ». [2]

Toate aceste determinante au pregătit treptat, în cursul veacului trecut, bazele unei autonomii a mişcării, ca dat primordial din structura realului. Ca atare, nici nu este nevoie să înaintăm prea mult în acel veac pentru a surprinde unele preliminarii ale noului fenomen. Astfel, încă în vestita Cursă pentru premiul Derby, lucrarea lui Géricault, realul mişcării precipitate începe să-şi impună propriul unghi de vedere printr-o primă subminare a realului formei. Desigur, însă, că o asemenea tendinţă va triumfa în schiţa impresionistă, care urmăreşte să capteze resursele artistice ale instantaneului. În aria acestui curent, pointillismul încearcă deasemenea o fixare a particulelor vibratorii, de moment, pe care le aşterne schimbător lumina asupra lucrurilor. O atare mişcare fluidă, sugerată prin faţete mărunte, înlocuieşte adesea conturul stabil şi în sculptura lui Rodin. Poezia cuprinde şi ea unele expresii culminante, determinate de această componentă structurală a realului.





[1] Louis Hourticq, Histoire générale de l'art — France, Hachette, 1911, pp. 432—33.
[2] Tsuneyoshi Tsudzumi, Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils in Zeitschrift für Ästhetic und allgemeine Kunstwissenschaft, XXII, 1928, p. 51.

REALUL ÎN ARTĂ

Corabia beată, poemul lui Rimbaud, nu este decît un vîrtej de mişcări, unde totul, de la ritm şi pînă la imagine, nu constituie decît alfabetul rapid care caligrafiază această goană nebună. La rîndul ei, celebra operă a lui Lautréamont, Cîntecele lui Maldoror, este înscrisă de către Gaston Bachelard în tipul de creaţie al purei sensibilităţi muşchiulare, mereu încordate către avîntul mişcării. Aci intuiţia încetează a mai acţiona asupra culorilor sau proporţiilor de mase, manevrînd doar simpla funcţiune dinamică a impulsurilor. Consemnînd că « formele animale sînt prost desenate » la Lautréamont, fiindcă el nu vine cu « o poezie vizuală a formelor şi a culorilor » [1], Gaston Bachelard ne dă o deplină înţelegere a autonomiei perfecte pe care şi-o cîştigă în artă mişcarea rapidă, ca element al realului. Operaţia pusă sub semnul lui Kinesis, prin care se valorifică artistic această componentă obiectivă a realităţii, rămîne peste tot sugestia.

Vor exista, desigur, expresii şi mai vertiginoase ale mişcării în arta veacului nostru. În mare parte, însă, ele se află integrate de sfera realului subiectiv, iar nu a celui obiectiv, singurul pe care ne-am propus să-l ilustrăm în încercarea de faţă.

4. Realul ca material — Hylé

Culoarea am văzut că este o materie totodată a naturii şi a artei, dar nu şi un material al lor. Ea se deosebeşte deci, temeinic de ceea ce ne va preocupa în acest capitol. Elementul cromatic constituie doar o materie vizuală a naturii, care, originar cel puţin, va fi transpusă şi în artă, pe cînd acum avem în vedere materia propriu zisă, tridimensională şi tactilă, care, pe plan artistic, se cere frămîntată şi modificată în înfăţişarea ei. Este ceea ce noi numim realul ca material plastic.

Desigur că modelarea sa s-a supus uneori, în decursul timpului, şi anumitor interpretări

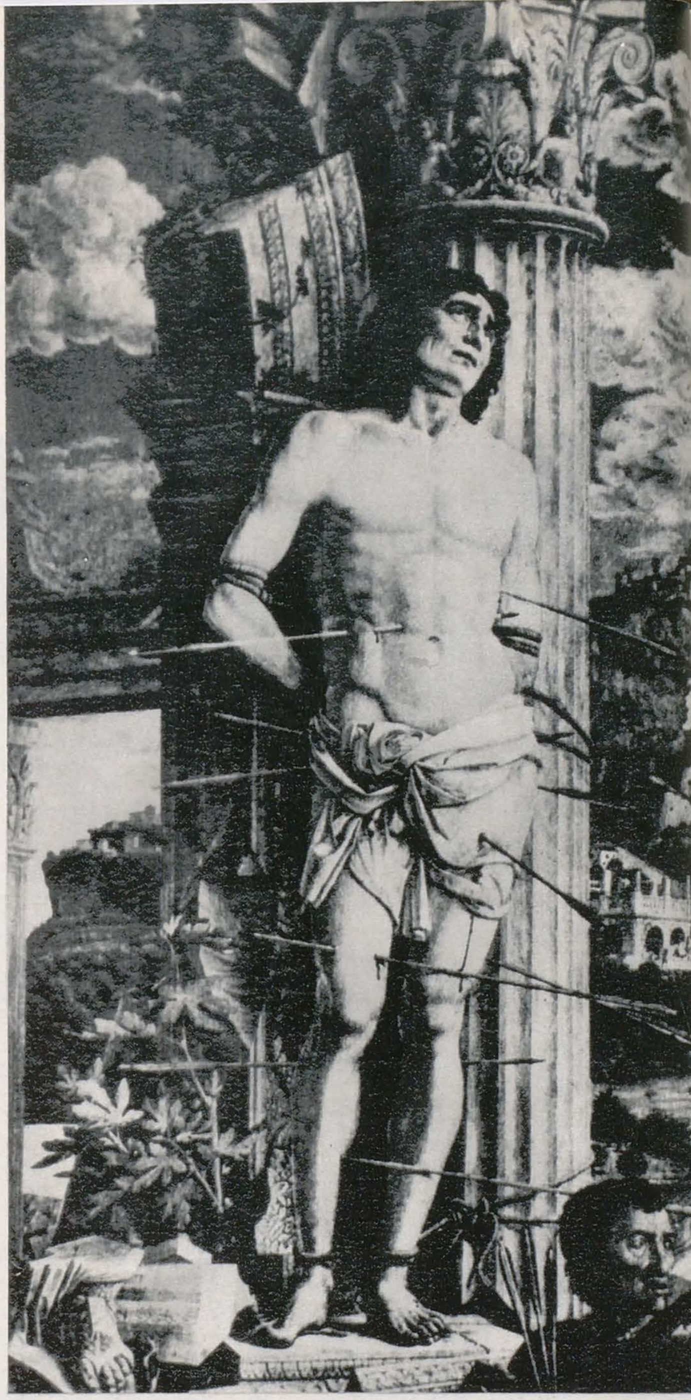
[1] Gaston Bachelard, Lautréamont, Paris, Corti, 1939, p. 11.

1/2 3

1. Makimono atribuit lui Fujiwara Mobuzane, sec. XII
2. THÉODORE GÉRICAULT: Cursă pentru premiul Derby — ulei
3. CAMILLE PISSARO: Portret — ulei

simbolice, însă acestea satisfac numai unele exigențe de ordin ritual, nu estetic. O inscripție egipteană din timpul regelui Shabaka, provenită de la templul zeului Ptah din Memphis, notează printre altele că « zeii intră, în ale lor corpuri-statui, fie ele din lemn din piatră de preț, din bronz . . . »[1]. Așadar, în Egipt simulacrele zeilor erau făurite, conform diferitelor lor atribute sacrale, din tot atîtea materiale corespunzătoare acelor atribute. Pe noi, însă, ne interesează materialul numai în funcțiunea sa estetică, provenită din indicațiile propriei sale structuri. O asemenea structură se cere prelucrată și valorificată prin efecte noi, artistice, altele decît cele inițiale, naturale, însă dirijate tot în sensul acestora. Altfel ar însemna o contrafacere, o abatere de la realitatea materialului, care trebuie să intervină și în artă cu proprietățile sale specifice. « Materialul » — spune Naum Gabo — « constituie baza emoțională a unei plastici, îi împrumută accentul fundamental și circumscrie granițele efectului ei estetic ». Dacă se află, deci, lucrat, în contrasensul propriei sale naturi, se anulează însăși « baza emoțională » a operei respective, care intră în aria unor efecte false, străine de domeniul artei.

Care ar fi rațiunea acestei respectări a structurilor naturale din care se confecționează opera artistică? Răspunsul ne este dat, cu o remarcabilă pertinență, tot de Naum Gabo: « Legătura noastră cu materialele se întemeiază pe asemănarea organică ce-o avem cu ele. Pe această afinitate de specie se bazează întreaga noastră legătură cu natura . . . Materialele provin, ca și omenirea, din materia originară. Fără această strînsă legătură cu materialele, și fără acest interes pentru existența lor, întreaga noastră cultură și civilizație ar fi fost cu neputință »[2]. Se desprinde, din aceste cuvinte, un fapt de o imensă însemnătate, și anume existența unor puncte reale de contact — de la afinitate pînă la identitate — între materia subiectului uman modelator și aceea a obiectului natural modelat. Marmura, bunăoară, prelucrată în sensul structurii ei granulare, lipsită de duritate și de rebarbativa coeziune a unor roci alcătuite din cristale unghiulare—ceea ce permite realizarea celor mai fine linii și suprafețe ondulatorii — își găsește un adevărat teren de coincidență în delicioasele rotunjimi ale somatismului uman. Lemnul, dimpotrivă, dezvăluie un alt punct real de contact cu componența trupului omenesc. Structura sa fibroasă și nodulară prezintă afinități marcate, îndeosebi cu sistemul și țesutul osos care transpare adesea longitudinal sau unghiular din corpul omului. În oricare din cazuri materialul trebuie să descopere temeiul real al acestei apropieri dintre materia umană și cea naturală.



---

[1] Textul integral al inscripției, împreună cu toate variantele traducerilor sale, se află reprodus în cartea lui Aram Frenkian, L'Orient el les origines de l'idéalisme subjectif dans la pensée européenne, Paris, Gonthier, 1946, p. 52–64.
[2] Analizat de Eduard Trier, Der Bildhauer und sein Material în Jahresring 69/70, Stuttgart, 1969, p. 220.

Faptul se relevă de o importanță covîrșitoare în desfășurarea artelor. Astfel, pentru figurarea artistică a omului, devine adesea intuiție primă nu structura materiei umane, ci structura unei materii naturale apropiate, verificată de eficacitatea și reușitele artistice obținute îndelung printrînsa. Bunăoară, în pictura lui Mantegna, omul pare făurit din aceeași marmură, pe care o sugerează decorurile sale de edificii și coloane. Iată, însă, că în compozițiile lui Dürer, deși vizibil influențate de pictorul italian, nu se mai recunoaște totuși structura aceleiași marmure, ci mai degrabă a lemnului. El pleacă, deci, de la materia naturală cu care s-a hrănit cel mai mult intuiția sa, ajunsă poate pînă la gradul unei sedimentări subconștiente, și devenită astfel aptă să exprime afinitatea dintre natură și om.

Ne-am referit pînă acum îndeosebi la arta veche, care caută, într-adevăr, această asimilare între realul materialului și realul obiectului figurat. Pentru unele vederi mai noi, însă, această asimilare apare ca un compromis, ce prejudiciază și limitează resursele celui dintîi, abătîndu-le de la deplina lor valorificare. Căutarea unor puncte de contact cu omul este privită ca un atentat împotriva materialului, oprit astfel în loc, și împiedicat să-și dezvolte toate posibilitățile intrinsece pe planul artei. Operele obținute ca urmare a acestei noi vederi nu mai apar, desigur, realiste în sensul curent; ele dezvoltă, însă, în cel mai înalt grad, realul unui material natural. Pe o asemenea cale, artistul, după părerea sculptorului Henry Moore, « ajunge la un acord cu materialul, fără a-i falsifica acestuia proprietățile structurale, ceea ce ar duce la slăbirea lui ». De unde, înainte, pe baza indicațiilor date de principiul imitației, se spunea că o sculptură de piatră trebuie să semene a om sau a animal, acum Moore declară că ea « trebuie să semene a piatră ». Hylé începe să ia locul lui mimesis. Noi cunoaștem, desigur, anumite performanțe de virtuozitate, îndeosebi ale barocului, prin care materialul apărea profund violentat. Se pare, însă, că Moore atribuie această denaturare întregii concepții clasice, care, după el, s-ar fi dirijat de la început pe calea compromisului între materia naturală și cea umană. Acestei sfere mai cuprinzătoare s-ar adresa, deci, următoarea reflecție polemică a sculptorului englez: « A da iluzia că o bucată de piatră ar fi o ființă de carne și sînge, cu păr adevărat, ține mai mult de îndeletninicirea scamatorului decît a artistului ». Moore, desigur exagerează, deoarece nu numai în concepția clasică, dar nici chiar în cazurile extreme ale barocului, iluzia nu acționează niciodată complet. Este adevărat că, de pildă, la grupul Apollo și Daphne al lui Bernini de la Vila Borghese, mîna zeului se înfundă în carnația tinerei fete ca într-o pastă moale și elastică, ce contrazice structura marmurei. Totuși, chiar și privitorul cel mai naiv își dă de la început seama că grupul este alcătuit din marmură, iar nu din « carne și sînge ». Excesele, oricît de pronunțate, ale marilor sculptori din baroc nu pot fi, în nici un caz, asimilate, să zicem, cu dexteritățile bucătarilor romani din timpul imperiului, care confecționau un pește perfect din tocătură de pasăre, sau cu acelea ale cofetarilor moderni care ticluiesc un trandafir din zahăr colorat.

Punctul de vedere al lui Moore rămîne, totuși, nu mai puțin interesant, accentuînd că iluzia a cu totul altceva decît structura materialului reușește într-adevăr să dea imaginea realității, însă a unei realități accesorii, neinteresante, într-un cuvînt neartistice. Ne-am referit îndeosebi la sculptorul englez pentru caracterul mai pregnant al exemplului său, dar el nu este singurul care împărtășește o asemenea vedere. A face materialul prin el însuși să cînte, fără ajutorul nici unei aparențe străine decît poate doar ca pretext, a devenit ambiția mai multor artiști moderni. De astă dată operația artistică corespunzătoare nu mai este nici imitația, nici transpunerea sau oglindirea, nici crearea sugestiei, ci stilizarea. Dar și aci trebuie să facem o distincție. Nu este vorba de stilizare în sensul ei exterior, decorativ, ci în acela de filtrare subtilă a celor mai intime și neașteptate resurse, aflate în materia ce ne înconjoară, în acea hylé, care cuprinde totul. Am putea spune că, în cazul de față, artistul pătrunde însuși sufletul materiei.

În consecință, această componentă structurală a realului nu este o coordonată limitată numai la sculptură. Ea se poate extinde și pînă la cele mai subtile intuiții poetice. La noi, un Bacovia, care numai aparent este simbolist, dar care, în fond, atinge, chiar pe plan universal, unele accente de anticipată modernitate, spune, la un moment dat: aud materia plîngînd (Lacustră). Este tocmai expresia a ceea ce am vrut să ilustrăm, adică a unei stilizări, concepute, ca la Brîncuși, dinlăuntrul materialului, iar nu aplicate sub chipul unei retușări exterioare de forme.

Desigur, ca orice expresie sistematică, destinată să faciliteze prin simplificare înțelegerea unui fenomen, a trebuit și încercarea de față să aducă un oarecare tribut spiritului schematic și abstractizant. În primul rînd realul obiectiv și cel subiectiv nu acționează totdeauna separat. Există frecvente interferențe între ele, astfel încît realitatea efectivă nu se prezintă chiar atît de disociată cum am căutat noi s-o arătăm. În al doilea rînd, chiar înlăuntrul strictului real obiectiv, componentele sale numai rareori apar izolate, în felul ilustrat de noi pe parcursul expunerii, în vreme ce foarte adesea ele se asociază întreolaltă. Acest din urmă corectiv, mai direct legat de prezenta preocupare, ne mai obligă să stăruim cîteva momente cu unele deslușiri întregitoare.

Să invocăm chiar primul exemplu pe care l-am folosit noi, acela al epopeilor homerice. Acest exemplu a vrut să ilustreze realul obiectiv în structura formei sale. Prin aceasta am indicat numai aspectul fundamental a fenomenului homeric, nu, însă, și singurul. Se știe că Iliada și Odisea au vrut să evoce figura morală a omului nu sub unghiul atitudinii contemplative, ci sub acela al virtuții sale interprinzătoare, al acțiunii, al faptei. Ca atare, ar fi fost cu neputință să nu apară aci și realul sub chipul mișcării, trăsătură atît de amplu analizată de Lessing în Laokoon-ul său. Obiectele homerice nu se supun unei descrieri statice, ci apar evocate genetic în procesul progresiv al confecționării, al facerii lor. Negreșit că mișcarea nu-și însușește aci funcțiunea autonomă sau dominatoare, pe care i-am surprins-o în unele manifestări reprezentative. În speța homerică ea deține numai un rol subordonat, în vreme ce totalitatea expresiilor ei dinamice se află aservită unei mai puternice reproduceri a intuiției de formă. Nu-i mai puțin adevărat că, în pofida destinației sale subalterne, mișcarea se afirmă pronunțat peste tot în epopeile homerice.

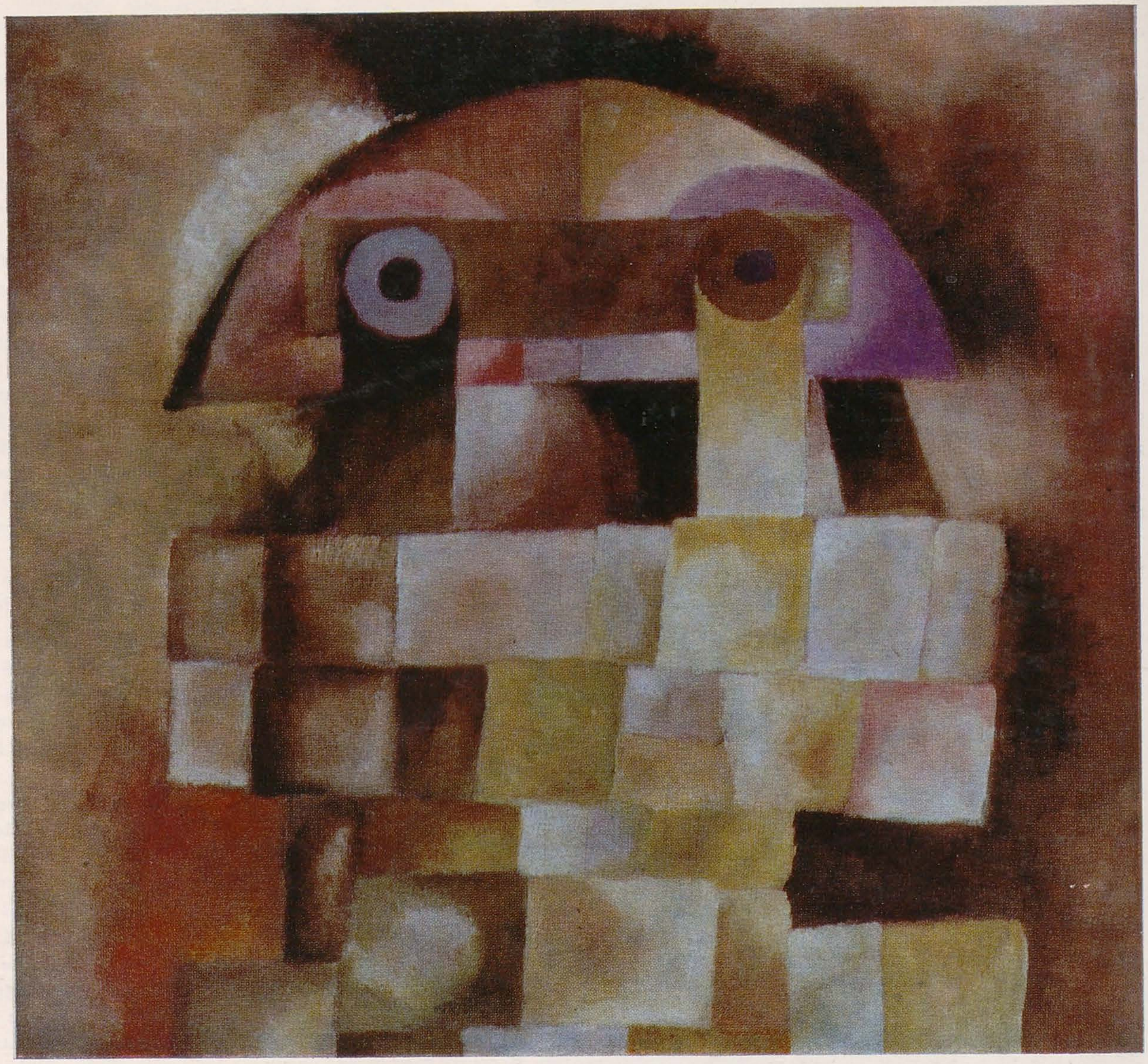
Corective de aceeași natură, în diferite variante, pot fi adăugate și celorlalte ilustrări, pe care le-am invocat. Diversele aspecte din structura realului se asociază adesea într-o similară ordine ierarhică și subordonatoare. Atît în pictura barocă, cît și în cea impresionistă de mai tîrziu, se poate surprinde deopotrivă existența lui Iris și a lui Kinesis, a culorii și a mișcării. Prin ce se deosebesc, totuși aceste două expresii de artă? Nu avem aci nici o dificultate de a răspunde că în baroc mișcarea este aceea care se supune culorii, pe cînd în impresionism, dimpotrivă, culoarea se vede supusă schimbărilor de moment, pe care le produce mișcarea. Nu mai este cazul să ne prelungim ilustrările, în această privință, deoarece implicațiile lor sînt de o elementară evidență. Destul numai să precizăm că atunci cînd am prezentat izolate diferitele aspecte din structura realului, nu le-am înțeles ca unice, ci numai ca dominante.

Faptul, însă, nu schimbă nimic din vederile noastre de bază. Chiar și asociate parțial într-o unică operă artistică, aspectele structurale ale realului nu pot fi aflate niciodată toate laolaltă. Numai natura le armonizează cu o egală forță în ansamblul lor. Arta reprezintă cu totul alt fenomen, care nu-și găsește adevăratul echivalent în ordinea naturală. Numai din unghiul uneia din componentele acestei ordini și pe baza unor convenții ale sale, poate ea să închipuie acel întreg care numai în natură se află distribuit plin și armonios între toate secțiunile structurale respective. Dacă și arta ar proceda în acest fel, atunci, în chip absurd, ar deveni natură, ceea ce este cu neputință.

Asemenea reflecții sînt determinate numai de realul obiectiv, ce-și trădează, astfel, limita mijloacelor de care dispune în raport cu mijloacele plenitudinare ale ansamblului natural de unde îi pleacă îndemnul. De aceea s-au și născut alte vederi, care au renunțat la spiritul unei desăvîrșiri circumscrise și limitate, vrînd să atingă, în schimb, spiritul absolutului și cuprinderea totului.

Andrea Mantegna: Sfîntul Sebastian — ulei

Albrecht Dürer: Isus printre învățați (detaliu) — ulei



ARTA
CONTEMPORANĂ
ROMÂNEASCĂ

STRUCTURI
ALE STILULUI

DORU BUCUR

echilibru etic-estetic

Doru Bucur, conștiință și operă, este un derutant teritoriu pentru a construi sisteme. În ciuda oricăror victorii ale analizei, rezultatele se dispersează mereu, urmărind alte înțelesuri, indicînd mereu alte ipostaze ale acestora. Cheia ca posibilitate de interpretare, devine un instrument precar, chiar dacă ea pare să conducă la o totală descifrare, pentru că, în momentele următoare ale iluzoriei elucidări, prin perspectiva nouă deschisă, spiritul analitic amăgit cade în propriile-i capcane, indice al neputinței de translație în concept a înțelesului.

Dar poate că imaginea unică pe care o căutăm în permanență despre Doru Bucur, nu se poate naște decît prin acest joc al divergențelor, din șirul de aparențe pe care-l trage după sine fiecare perspectivă asupra operei; considerarea tuturor conduce la o simultaneitate revelantă de înțelesuri.

Cel mai obiectiv enunț ar fi acela că Doru Bucur angajează pictura în spațiul oscilant, fragil, dintre estetică și etică. În acest spațiu, opera lui se mișcă păstrînd echilibrul ca soluție; existența este conspectată printr-un act de obiectivare presupunînd distanța, detașarea de realitate, dar în acelaș timp de sine. Obsesia eului care dă naștere totdeauna unei picturi hazardat informă, cu virtuozități dar și mari rupturi, nu-i poate defini în nici-un caz opera, căci contemplația și implicarea sînt concomitente, actul de consumpție este dublat de supravegherea lui și se absoarbe în procesul identificării conștiinței de sine cu una anonimă, imemorială.

Limbajul pictural se oferă lecturii de tip kirkegaardian, o lectură care caută să recepteze cantitățile de energie ce tensionează sensul. Interogația critică e acută în fața picturii lui Doru Bucur. Figurativul acesta e un sistem

semantic al măştii şi adaogă misterul aparenţei la obscuritatea implicită a codului formal. Limbajul « măştii » emite pe unda etică, abstractă, a viziunii şi nu pe reţeaua senzorială a esteticii dominată de joc, de efecte ferme.

Evidenţa mecanismului semantic al acestei picturi e dublată de senzaţia de plurivalenţă pe care o provoacă, în ciuda limbajului figurativ, imposibilitatea convertirii la o lectură cursivă. Incompletitudinea este viciul oricărei apropieri de asemenea pictură, ambiguă prin natura sa şi pe de altă parte încă nesedimentată în sensibilitatea contemporanilor, pentru că e în cea mai mare parte necunoscută.

Mai multe semne deschid căile de lectură a imaginii, şi putem opta pentru unul sau altul, avînd mereu sentimentul că actul critic e condus de subiectivitate.

În demersul descifrării, frecvenţa unui anume element pare să indice şi importanţa lui; acea formă genetică de semicerc purtînd înăuntru germenele circumferinţei, care la rîndul lui adăposteşte, ca într-o relaţie pozitiv-negativ, o altă circumferinţă (semnifică, poate o primordială sursă energetică). Magia efectului decurge nu dintr-o recuzită a opticii fascinatorii, ci din aluzia la stratul prelogic sau mai exact preadamic.

Această mentalitate preadamică traduce impulsurile unei fiinţe ce conţine genuin principiul masculin-feminin. O lucrare din acea fază necunoscută a anilor '50 înfăţişează pe artist stăpînind hieratic două personaje care, în ciuda aparentei libertăţi, insinuată printr-o mişcare vag teatrală, sînt în perfectă stare de obedienţă. Două personaje, două nuduri de fapt, trimiţînd prin aluzii iconografice la simbolul Adam şi Eva, ingheţaţi în forme sculpturale, inautentici deci ca o pictură după sculptură, îndepărtînd astfel orice posibilă interpretare ca deducere din fizis, din catalogul conflictelor biologice. Lucrarea are în substanţa ei, o ironie — stare, de tip kirkegaardian, care transcende impulsurile fiziologice.

Poate că integrată perioadei — frecvente portrete, variante mereu repetate pentru un dorit tablou, Cavalerul

1 | 2 | 3

1. Compoziţie, detaliu — ulei
2. Cuplu — tempera
3. Teatru de păpuşi — ulei

de aur, nerealizat niciodată — lucrarea învederează alte sensuri. Şi totuşi chiar circumscrisă perioadei acesteia, lucrarea deschide o posibilă indicaţie de descifrare sistematică şi confirmă ipotezele noastre. Înţelese altfel, personajele formează o dualitate feminin-masculin, principiu motrice acţionînd doar în prezenţa creatorului. Doru Bucur n-a mai pictat după aceea aproape opt ani: restricţie voluntară pentru regăsirea unei primordiale surse spirituale şi timp care amplifică teritoriul ontologic, dar concentrează procesul constituirii limbajului. Apariţia formei genetice semicirculare deschise, întemeiază un limbaj cu multe sintagme care sînt structurate nu în sensul articulării spaţiale ci dimpotrivă, menajînd zone libere.

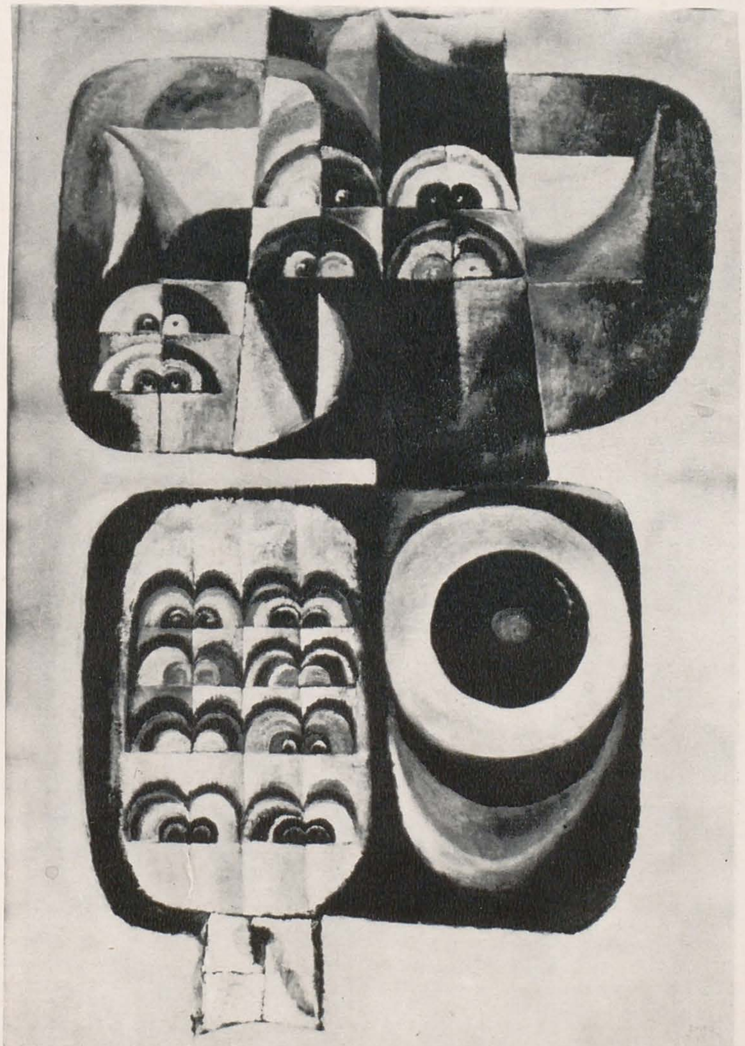
Interstiţiile, spaţiile goale de mai mică sau mai mare întindere, nu sînt simple pauze netensionate. Continuul cromatic, fascinant, e tranzlaţie din imemorialitate în prezenţă vizibilă, din vacuum primar înspre fizicitate, şi în acelaşi timp, semn. Semnele încifrează astfel un conflict ce-şi găseşte prima expresie într-o reprezentare a lumii care e pe cale de a-şi dobîndi conştiinţa, comunicarea arhaică realizată prin impulsuri de energie şi nu prin discurs raţional.

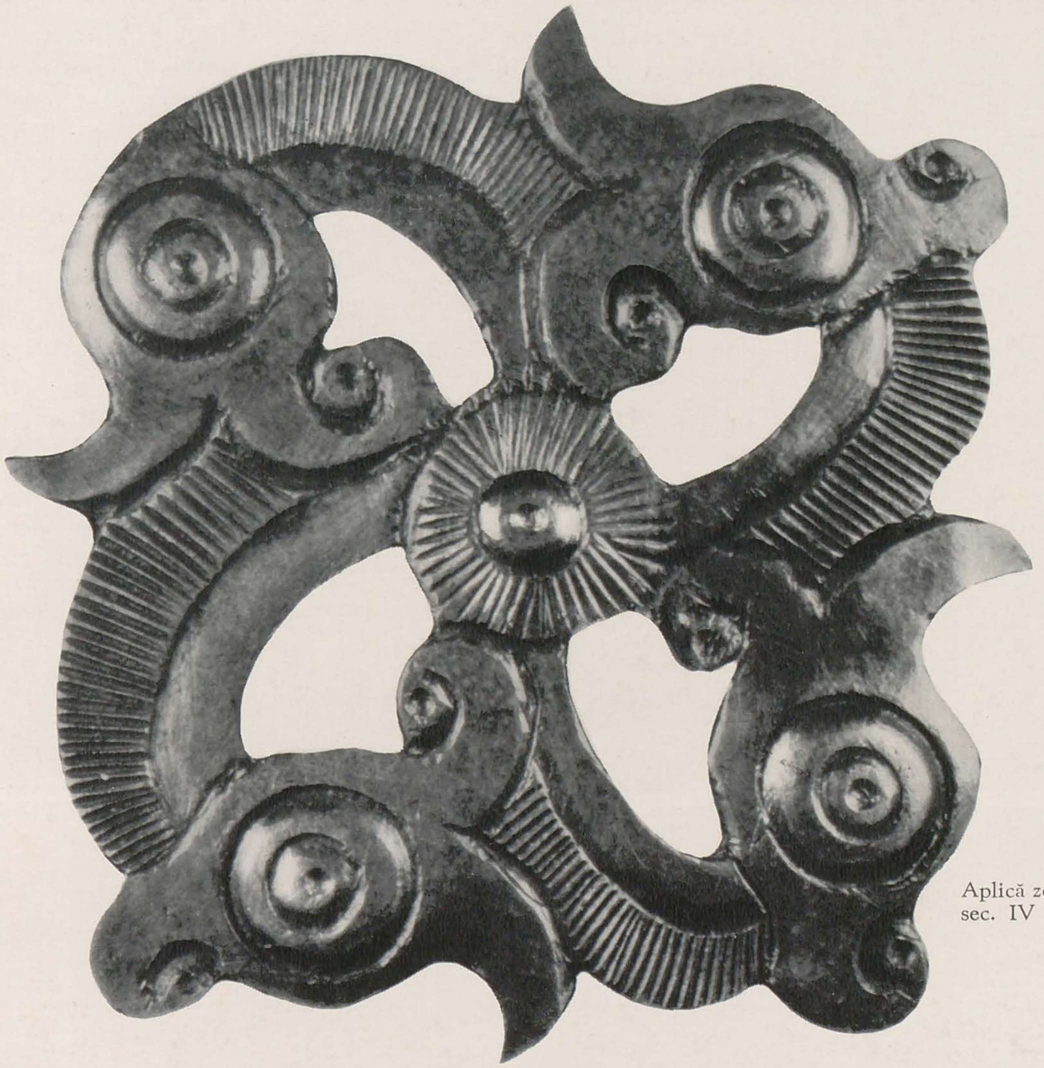
O vînătoare a invariantelor, a unităţilor de limbaj inalterabile, le arată rămînînd pure în orice transpunere figurală. Din această serie de transfigurări semantice posibile, una s-ar dezvolta în limitele romantismului, unde mentalitatea preadamică poate fi regăsită. Elanul către atingerea unui limbaj nu prin raţională invocare, ci prin strigăt este identic. Din această perspectivă, celula formativă a picturii lui Doru Bucur, semicercul cu două circumferinţe, ar putea fi masca după care nu se află nimeni, sau stă totuşi cineva posibil, în căutarea unei conştiinţe de sine; căci masca nu ascunde ci, dimpotrivă, reveleează, ea fiind o expresie concentrată, definitivă, semn distinctiv al celui care o poartă. Existenţa este astfel descoperită violent, în clipa trecerii ei în semn.

IULIAN MEREUŢĂ

Viziune spaţială — ulei

Apariţie verticală — ulei





Aplică zoomorfă ajurată — argint, sec. IV î.e.n.

ARTA STRĂVECHE A METALULUI PREȚIOS

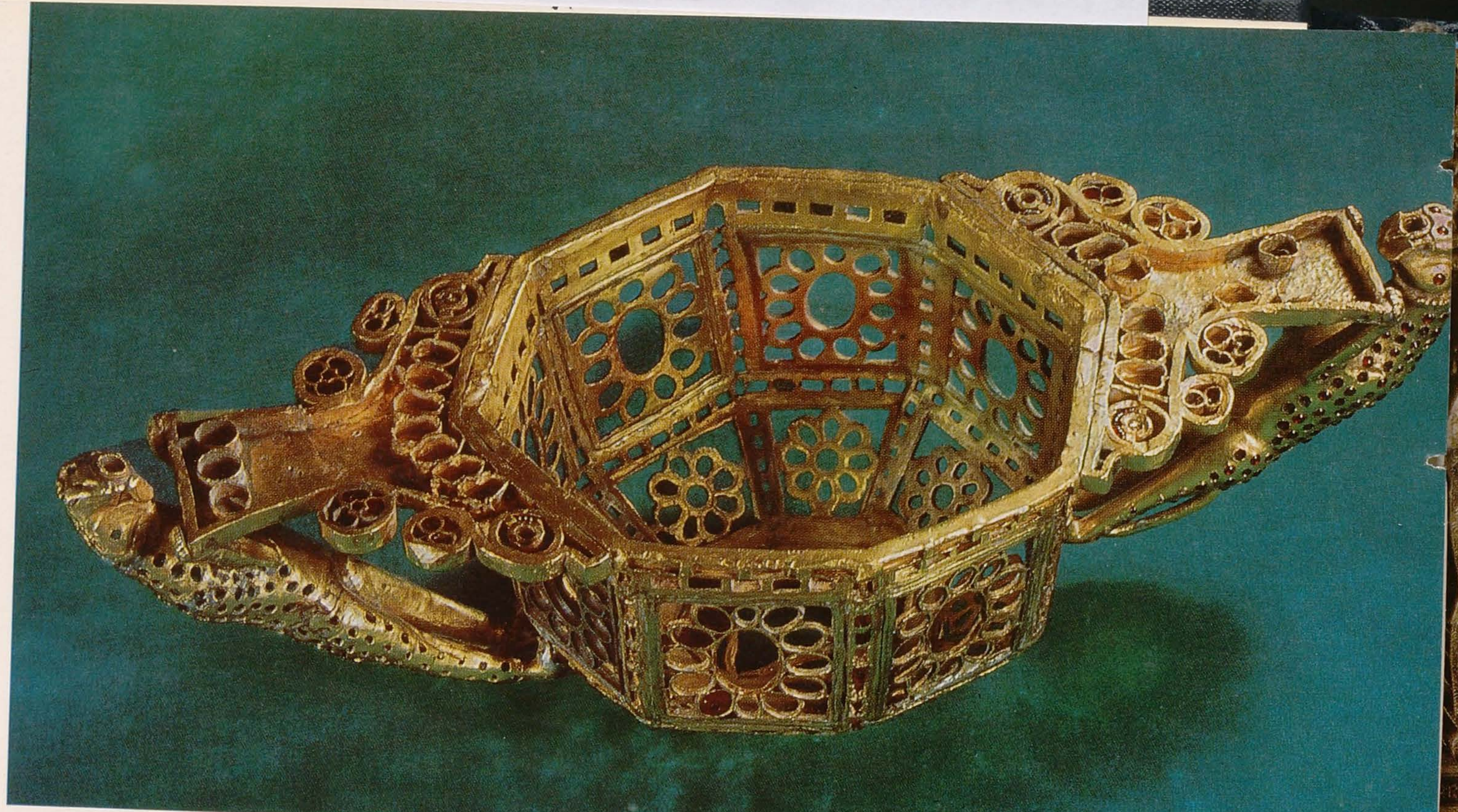
RADU FLORESCU

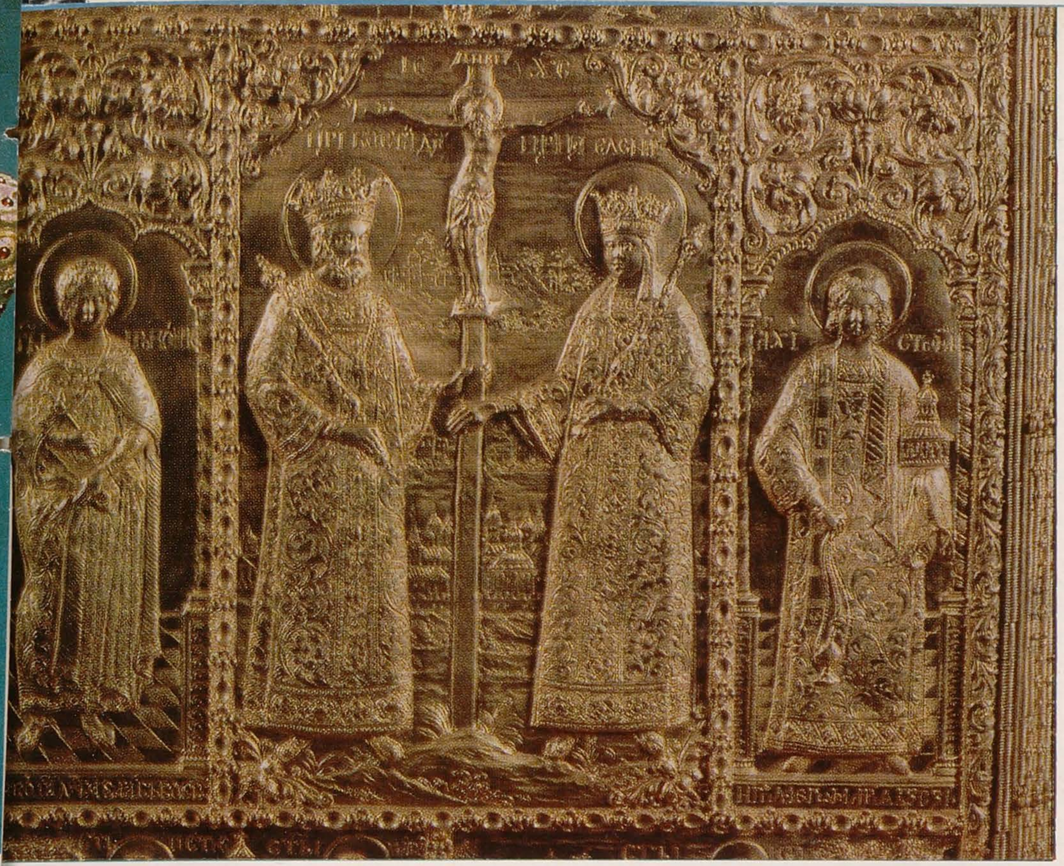
În lunile mai-iunie a fost deschisă la Paris, în cinci săli ale muzeului Petit-Palais, expoziția « Comori de artă veche din România », organizată sub înaltul patronaj al președintelui Republicii Franceze, Georges Pompidou, și al președintelui Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, Nicolae Ceaușescu. Din Comitetul de onoare care a prezidat expoziția au făcut parte Edmond Michelet, Ministru de Stat pentru afacerile culturale, Maurice Schumann, Ministru al Afacerilor Externe, Pierre Pelen, ambasadorul Franței în România, Etienne de Véricourt, președinte al Consiliului orașului Paris, Marcel Diebolt, prefectul Parisului, Paul Minot, președinte al Comisiei Culturale a Consiliului orașului Paris, din partea Franței și Corneliu Mănescu, Ministru al Afacerilor Externe, Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Constantin Daicoviciu, Director al Muzeului de Istorie din Cluj, Ion Pas, președintele Institutului român de relații culturale cu străinătatea, Constantin Flitan, ambasador extraordinar și plenipotențiar al Republicii Socialiste România la Paris, din partea României. Comitetele de organizare român și francez au fost constituite din marcante personalități ale vieții culturale.

Acest eveniment cultural, de mare prestigiu, elocventă manifestare a relațiilor de prietenie și stimă reciprocă între cele două popoare, a coincis cu înalta vizită a Președintelui Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România în Franța.

Cele mai vechi manifestări de acest fel își fac apariția pe teritoriul României încă de la sfîrșitul neoliticului, vreme în care, corespunzînd de altfel în cronologie absolută cu vîrsta veche a metalului din Egee, arama era cunoscută și poate chiar prelucrată de locuitorii acestor meleaguri, purtători ai unei civilizații agrare înaintate și complexe, aflată în preajma a ceea ce învățații au numit, cu un termen poate parțial metaforic, « revoluția urbană ». Descoperirile de obiecte de metal prețios din această perioadă sînt evident puține și nu toate importante. Dar unele dintre ele sînt remarcabile. Astfel, la Moigrad a fost descoperit un adevărat tezaur neolitic de idoli între care un mare idol decupat într-o foaie groasă de aur, în formă de « vioară », deosebit prin mărimea sa și prin proporțiile și puritatea formei, și alți trei, reproducînd forma generală a unei figurine cu brațele în cruce. Aceștia din urmă ies din comun prin precizia execuției detaliilor — dar mai ales prin, am spune, modernitatea stilizării. Descoperirea lor în apropierea zonei aurifere din munții Apuseni atestă atît o exploatare timpurie a zăcămintelor de acolo, cît și dezvoltarea unui meșteșug metalurgic destul de avansat. Deosebit de important este, din acest punct de vedere, idolul cel mare în formă de vioară, al cărui tip originar se află în Anatolia (exemplare mai mici, inferioare ca valoare artistică și în materiale comune, mai sînt întîlnite în așezările din neoliticul superior de la noi din țară). Prezența lui la Moigrad subliniază extensia relațiilor neoliticului nostru cu orientul antic și precizează — într-o anumită măsură — și natura lor.

Epoca bronzului constituie pentru teritoriul țării noastre — și mai ales pentru bazinul intracarpatic — o adevărată epocă a aurului.

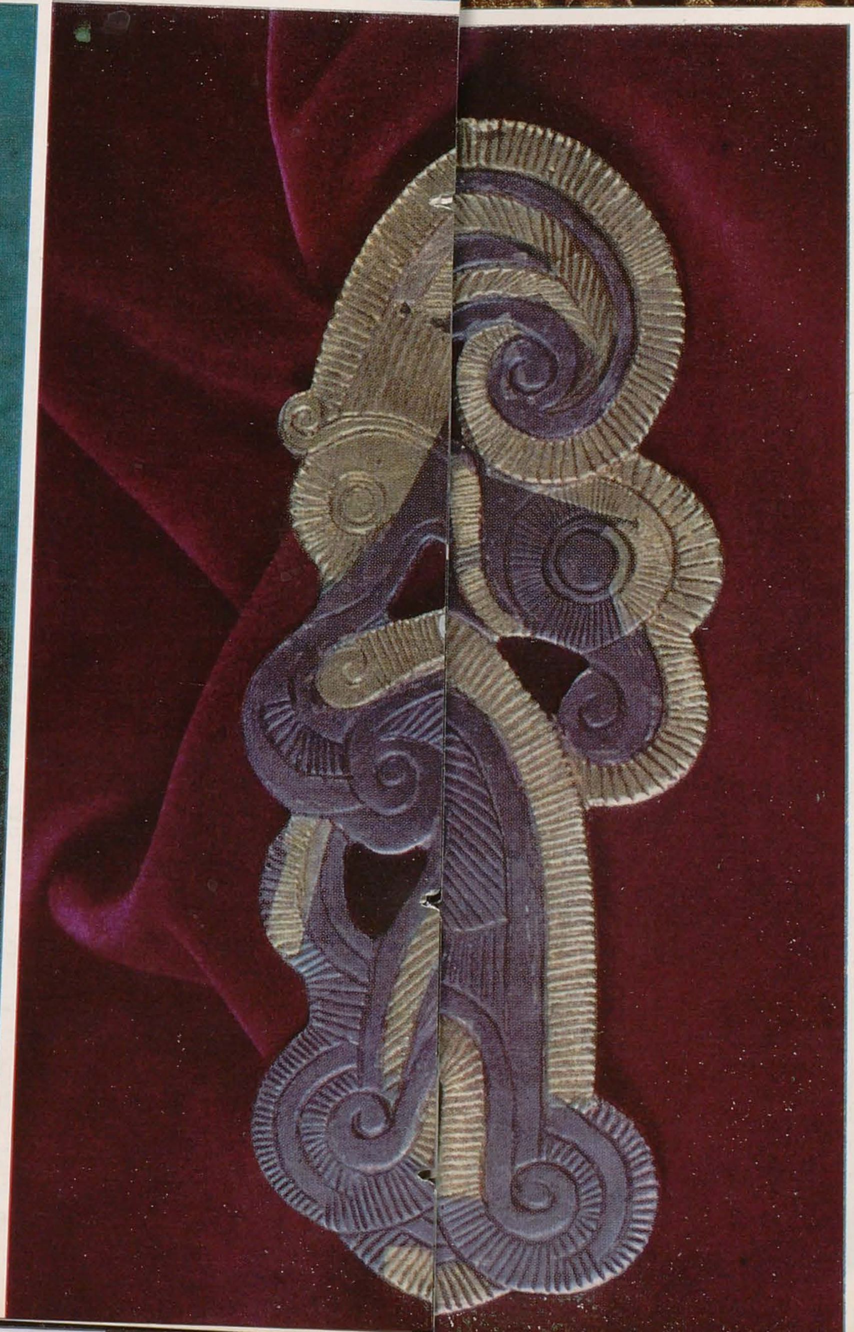




1 | 2

3 | 4 | 5

1. Cupă octogonală — aur şi incrustaţii de pietre preţioase, sec. IVe.n.
2. Ferecătură lucrată de meşterul Sebastian Hahn — aur, 1709.
3. Aplică zoomorfă — argint gravat, sec. IV i.e.n.
4. Aplică zoomorfă ajurată — argint, sec. IV i.e.n.
5. Engolpion bizantin — aur cu încrustaţii de pietre preţioase, sec. XI



Nenumărate descoperiri de tezaure din această vreme arată o deosebită bogăție a metalului prețios, bogăție care dealtfel durează pînă la începutul primei epoci a fierului, precum și o abundență remarcabilă de forme. Multe dintre aceste tezaure s-au pierdut sau au ajuns la muzee din străinătate. Cîteva dintre ele au rămas în muzeele noastre, constituind gloria acestora.

Un tezaur — de data aceasta compus numai din arme, și anume din 11 vîrfuri de lance și o sabie — de altfel fragmentar păstrată — de tipul spadei miceniene a fost descoperit la Pierșinari. Ca și alte tezaure, el indică interesante legături cu Egeea, sugerînd o schimbare a curentelor de schimb — economic și cultural — dinspre Anatolia spre sudul peninsulei Balcanice. Și acest tezaur ridică probleme complexe și delicate. Este posibil ca cele zece vîrfuri de lance să fi fost folosite doar ca « lingouri » (mijloace de schimb premonetare) cărora forma standardizată de vîrf de lance să le fi asigurat un « curs » anumit. Dar este posibil, în egală măsură, să fie vorba de arme prețioase de ceremonie, ascunse înainte de a fi terminate.

Recent descoperit, tezaurul de la Sacoșul Mare, face parte dintr-o serie mai mare în care intră și acela de la Firighiaz, precum și pandantivii spirali de la Sarasău. Sînt caracteristice pentru aceste tezaure brățările deschise, terminate în cîte două volute, strînse, cu multe spire și pandantivii spirali, ca decor fin gravat pe fațetele tijei involuate care îi constituie. Greutatea relativ egală a acestora a ridicat problema dacă nu cumva este vroba tot de mijloace de schimb premonetare.

Etapa tîrzie a primei epoci a fierului, constituind vremea în care geții încep a fi cunoscuți drept o ramură a tracilor — « cei mai viteji și cei mai drepți dintre traci » după Herodot — este marcată de apariția masivă a argintului în armele de paradă și piesele de podoabă. Tezaurele traco-getice — (numite așa pentru că, aparținînd civilizației geților, dovedesc totuși în forma și în decorul pieselor, legături importante și directe cu arta și civilizația tracilor propriu-ziși), deși numără și piese de aur — coifurile de la Poiana Coțofenești, coiful și aplicile de la Băiceni, trei aplice din tezaurul de la Agighiol — sînt mai ales tezaure de argint. Odată cu ele însă apare și ornamentul figural, stîngaci stilizat, și care, prin temele iconografice, trădează legături strînse cu arta relativ contemporană din Iran și Anatolia. Acest ornament figurat ne introduce în universul mitologic al celor mai îndepărtați strămoși ai noștri, cărora le putem da un nume și atribui o identitate istorică certă. Amestecul de imagini legate de străvechile tradiții naturiste ale cultelor agrare și de simboluri solare, este de altfel semnificativ, și definește încă din această vreme relativ îndepărtată un sincretism care va caracteriza toată dezvoltarea artistică și religioasă ulterioară pînă la limitele epocii antice.

Vremea imediat următoare, aceea a afirmării puterii daco—geților și a constituirii și dezvoltării statului dac este caracterizată prin deosebita dezvoltare a argintăriei. Dominată de motive geometrice sau geometrizate, ea păstrează prea puțin din motivele figurative ale artei traco-geților, și anume figura cavalerului și figura marii zeițe, cei doi poli ai panteonului autohton din epoca metalului. În schimb stilizarea și chiar procedeele tehnice rămîn îndeaproape înrudite cu acelea ale epocii precedente.

Lipsa aurului a fost pusă pe seama constituirii unui monopol regal asupra acestui metal nobil, monopol care s-a transmis apoi și în epoca romană, cînd minele de aur au devenit proprietatea fiscului imperial. Odată cu instalarea stăpînirii romane la Dunăre, s-a încheiat și ciclul milenar al dezvoltării unei arte locale a metalului prețios. Romanii aveau să aducă cu ei formele lor proprii, de factură clasică; evident, în Dacia ele vor căpăta un aspect local, provincial. Bogățiile provinciei aveau să determine apariția unor ateliere locale de meșteșuguri de lux, între care deosebit de interesante apar atelierele de tăietori de geme de la Romula (Reșca) și Potaissa (Turda).

Tradiția statornicită de romani va constitui rădăcina îndepărtată a unei dezvoltări majore mai apropiată de zilele noastre. Pentru început ea se va manifesta în micile bijuterii de factură romană tîrzie sau bizantină timpurie, din metal comun, care circulau cu frecvență destul de mare pe teritoriul nostru în perioada de tranziție de la epoca antică la aceea a veacului de mijloc. Descoperiri recente din așezarea de la Budureasca, precum și din alte așezări aparținînd sec. V—VII e. n., constînd în mici tipare de turnat pandantive sau cercei, atestă faptul, surprinzător la prima vedere, că aceste mici și ieftine bijuterii erau produsul unor meșteri locali care cunoșteau moda imperiului.

Din aceeași perioadă, descoperiri cu caracter fabulos sînt documente despre luxul pe care stăpînitorii proaspăt așezați — migratorii germanici îl etalau: prin podoabe ciudate și strălucitoare, realizate într-o tehnică relativ nouă, adusă din îndepărtatele stepe eurasiatice și care unea într-o sinteză neobișnuită strălucirea caldă a aurului cu fulgerele reci ale pietrelor semiprețioase, viu colorate. Este de-a-dreptul uimitor cum această artă somptuară, eclectică, ciudată, violentă, a dispărut odată cu purtătorii ei fără să lase alte urme decît tezaurele îngropate în pămînt: Cloșca cu puii de aur de la Pietroasa, inventarul funerar al principelui Omharus de la Apahida, cel de al doilea mormînt de la Apahida ș.a.

În adevăr, după ce valul germanic s-a scurs, ne este din nou atestată activitatea de tradiție bizantină a orfăurarilor locali. Ba chiar în mormintele unor migratori, cum sînt acelea, socotite avare, de la Gîmbaș, ne sînt cunoscute mici bijuterii de factură bizantină, înrudite ca formă cu acelea produse cu un secol mai înainte de meșterii modești de la Budureasca.

O lungă etapă de gestație lua sfîrșit și făcea loc acelei splendide înfloriri cunoscută sub numele de artă românească feudală. Arta străveche a metalului prețios își adusese contribuția la definirea aspectului specific al unei civilizații.

Fibulă zoomorfă (« Cloșca ») — aur cu incrustații de pietre prețioase (detaliu) sec. IV

Cupă gravată — argint, sec. IV î.e.n.

Inel — argint cu decor în filigran, sec. XI.

Curente, orientări

DUBUFFET: CU SPATELE CĂTRE ARTA CULTURALĂ

MIHAI DRIŞCU

« Am muncit, scrie Jean Dubuffet, ca să torpilez totul şi torpilele mele au ajuns să fie transformate în buchete de flori ».

Dintr-un conglomerat de extrem individualism, empirism primar, anarhism simplificat, agnosticism, apetit iconoclast şi tonalitate profetică, răzbate uneori o asemenea recunoaştere obosită, ce pendulează între sentimentul zădărniciei propriei acţiuni şi bravura gratuită, fronda în virtutea inerţiei.

Cu « fenomenul » Dubuffet — promotorul artei brute, pornit la cruciadă, între altele, împotriva cuvintelor (dar pe care le foloseşte mai din belşug decît aproape toţi ceilalţi artişti de marcă ai contemporaneităţii) — se verifică, încă o dată, modul cum funcţionează «resorbţia avangardei ». Îmburghezirea artei de avangardă [1], saltul prin care în puţini ani şi uneori contra voinţei lui, un copil teribil, un tînăr « furios » se trezeşte propulsat pe banca vechilor senatori, este o realitate a societăţii occidentale, o integrare perfectă în sistemul de consum. Răspunsul cu aplauze nemăsurate are un efect anihilant asupra atacurilor dezlănţuite, conduce, automat, la înregimentarea în « opoziţia organizată » (termenul aparţine lui Th. Adorno). Violenţa constantă a atitudinii artistice a lui Dubuffet nu modifică însă parcursul obişnuit al « oficializării »: de la considerarea producţiilor lui drept « excrocherii periculoase », pînă la deplina lui recunoaştere de către biserica culturală, pe care, desigur, nu încetează s-o denunţe cu vehemenţă. Apoi, aparatul de prestigiu dă imediat valoare comercială lucrărilor sale (valoare cu care iarăşi se războieşte). Dubuffet, cu toate asperităţile — pentru ochii şi urechile « corpurilor culturale » — numeroaselor sale moduri de exprimare este deja asimilat de cultura căreia îi deschide « procesul ». Pasionată — şi tocmai de aceea plină de contradicţii logice — această punere sub acuzare; cu siguranţă asemenea vicii de formă nu înseamnă prea mult pentru o personalitate care preţuieşte atîta « refuzul sistematic, încăpăţînarea, gustul pentru batjocură şi călcatul în picioare, spiritul de contradicţie şi paradox, poziţia de nesupunere şi revoltă ». O lungă pledoarie pentru « bresla artiştilor » — din care face parte, dar căreia, cu altă ocazie, îi neagă rostul— convinge asupra capacităţilor sale de observator al interiorului mecanismului tipic societăţii de consum: « Artiştii sînt, aproape toţi fără excepţie, complici ai aceleiaşi imposturi, mai curînd din cauza unei înlănţuiri decît prin stimulent direct . . . Lanţul este următorul: complet îndoctrinat de corpul cultural, ce a realizat pentru profitul său internaţional un perfect monopol al prezentării şi al difuziunii, publicul renunţă la orice veleitate de a substitui ideii de valoare, de care a ajuns să fie convins, pe aceea de înclinaţie personală fondată numai pe capriciu; s-a reuşit ca publicul să fie convins că există în aceste domenii o legitimitate în afara căreia nu domneşte decît eroarea, plăcerea vinovată. Acesta nu-şi va permite să-şi îndrepte atenţia asupra nici unei producţii, alta decît aceea pe care i-o va recomanda biserica culturală. Îi va purta o consideraţie proporţională cu poziţia pe care biserica culturală i-o fixează în clasamentul ei. Artistul fără nici o poziţie în acest clasament va căpăta în ochii publicului figura jalnică a unui eliminat, a unui incapabil. De unde efortul neliniştit pe care-l fac toţi artiştii pentru a se vedea menţionaţi de către corpurile culturale şi pentru a primi, de la acestea, diplome; de unde complicitatea lor cu aparatul de prestigiu şi de înălţare în grad în afara căruia nu pot aştepta, pentru ei şi operele lor, decît indiferenţă şi dispreţ. Dacă însă s-ar pune vreodată problema de a renunţa la toate clasamentele, de a renunţa la mitul valorii şi de a muta lucrurile pe terenul bunului plac, fără legitimări, al interesului spontan şi gratuit, în afara oricărei funcţionări a prestigiului, vor aplauda şi vor simţi o minunată eliberare. Artiştii, aşa condiţionaţi cum sînt ei înşişi prin îndoctrinarea culturii, nu cred, de fapt, după părerea mea, în farsa pe care o joacă, se prefac numai a crede în ea şi consimt împotriva voinţei lor. Cel puţin, aşa sper ».

Nimic din foarte cumintele portret al mamei, desenat pe vremea studiilor la academia Julian, cînd avea 18 ani (în 1919) nu prevestea în Jean Dubuffet, fiul unui negustor de vinuri din Le Havre pe « cel mai anticlasic dintre contemporanii noştri » (G. C. Argan). După ce,

[1] George T. Noszlopy, L'embourgeoisement de l'art d'avantgarde în Diogène, nr. 67/1969.

în două rînduri renunță la pictură ocupîndu-se de comerțul cu vin, în 1942 reîncepe să picteze. Cîntă la pian melodii de Duke Ellington, imaginează instrumente muzicale, dansează. Alături de banalitate, cruzime, brutalitate, echivoc, surpriză, elementul ludic, gluma, neprevăzutul, insolitul sînt termenii permanenți cu care își însoțește biografia. Este scriitor (în 1946 publică « Prospectus aux amateurs de tout genre »: colecționarii de tablouri sînt niște necrofili; cît despre muzee, zelul său destructiv rămîne totuși mai mic decît cel al lui Valéry pentru care — e bine de reamintit — muzeul e o « casă de incoerență » « cu creaturi congelate, fiecare cerînd inexistența celeilalte »), editor, colecționar (în 1949 înființează la Compagnie de l'Art Brut). J. Paulhan, P. Seghers, P. Eluard, Fr. Ponge (și nu e exclus ca discuțiile cu acesta, pentru care cărțile erau un « reziduu al societății », iar bibliotecile « urmele omului », să fie suportul unor teorii viitoare), J. Grenier, G. Picon, A. Pieyre de Mandiargue sînt literați care îi arată prețuire. Lucrează cicluri cu multe variante (1950-Corps de Dames; 1951-52, Sols et terrains, Les Petites stratues de la Vie Précaire; 1958, Texturologie, după 1962, L' Hurloupe etc.) Călătorește, impunîndu-se îndeosebi în S.U.A.

Pentru Dubuffet, teoreticianul artei brute, producția artistică e o terra sacra a inovației individuale, eliberată de orice constrîngeri ale artei culturale care e « justificarea trecutului », « oglindă care idealizează »; aceste produse sînt « obiecte magice, mijloace de atac sau de apărare față de inamicii interiori sau exteriori, fetișuri, farmece mijloace de agresiune sau de seducție » [1]. Arta brută e gîndirea sălbatică în act, ea trăiește, are — spune Dubuffet — « savoarea intensă a vieții ».

Cuvintele-petardă de care uzează Dubuffet, au, de obicei un înțeles mult mai limitat decît haloul lor semantic. Subversiune înseamnă mai ales abatere de la norme; înseamnă, în locul picturii cu penelul, combinarea de materiale diverse, var, praf de cărbune, bucățele de sticlă, rășini, cauciuc, cochilii, rumeguș, lacuri, nisip, materiale plastice, (uneori, cum acestea se modifică, se umflă, Dubuffet le numește, ca și cum ar fi vorba de animale vii, « transpirația hipopotamului »). « Trebuie să lași să se producă și să apară toate hazardurile proprii materialului folosit ». Și aceste subversiuni, devenite norme, sînt, la rîndul lor, obiect al altor subversiuni.

Participație la un univers precategorial (etapa infans, după termenul lui Lacan) pictura sau anti-pictura aceasta are natura drept rezervor de splendoare și fecunditate. « A fi realist — scrie Argan — înseamnă să te lași pătruns de întreaga realitate, fără a distinge nici a opta între subiectiv și obiectiv ». Este metoda prin care Dubuffet combate « intelectualismul pretențios al civilizației occidentale ».

Dacă pentru Picasso, de exemplu, calea este a recuperării (« Calitatea unui pictor depinde de cantitatea trecutului pe care îl poartă în sine » — scrie el lui J. Gris), chiar dacă termenul final este « o sumă de destrucții », pentru Dubuffet discursul pictural trebuie să fie nou, verde (un cuvînt des folosit în scrierile sale), de aceea norma sa, unică poate, e de a fi un sistematic perturbator, impetuos, furios. (« Sînt convins că arta are mult de a face cu delirurile »).

Impasibilitatea lui Cézanne în fața portretului-măr îi repugnă, [2] « dacă pictez urechi mă gîndesc la zgomot, dacă pictez buze, la cuvînt și dinți, la hrană ». Pentru a reajunge la prospețimea gîndirii, Dubuffet recomandă intelectualilor «școli de deculturare», « în care ar trebui să rămînă mult timp, căci descărcarea de impregnațiile culturale nu se poate opera decît lent, prin mici trepte succesive ». Deși refuză să recunoască efectul muncii « întipăririlor de urme » pe creierul său, Dubuffet folosește, nu de puține ori, în argumentația sa, idei care sînt « în aer ». O bună parte a criticii adresate sindromului de reificare al artei și culturii occidentale se folosește (să nu uităm că fragmentele publicate în revista L'Arc nr. 35 — din care s-au tradus cîteva — au fost scrise în 1968, în plină « febră » structuralistă) de argumente asemănătoare cu cele ce combat structuralismul de tip Foucault, sau de unele apropiate de formulările lui Brice Parain, pentru care vorbirea este contrariul trăirii, vorbirea suspendă trăirea: « Putem spune despre noi numai ceea ce este asemănător celorlalți. A vorbi înseamnă a te așeza în rînd ».

Dubuffet a vorbit chiar și despre orașul viitorului, pe care-l dorește construit după un plan dadaist: « Simt o mare nevoie să mă ancorez în non-deliberat. Sînt sigur că toată lumea resimte foarte puternic aceasta. Fără îndoială, ar trebui ca în aceste cercetări urbanistice — răspunde el unei anchete [3] — să se acorde un rol foarte mare nehotărîrii, iraționalului, haosului ».

Chiar dacă unele dintre formulările sale sînt mai mult decît discutabile — și chiar dacă Dubuffet nu vrea să-și recunoască ceea ce trebuie să i se recunoască — un condei « artist », întreținut la școala aforismului francez (« Nu exersîndu-se în funcția de pană dusă de vînt — scrie el — se va perfecționa în funcția de vînt ») fragmentele sînt fără îndoială interesante. Fredonează — ca să încercăm o apropiere de stilul său — cîteva noi măsuri la un improvizat marș funebru al culturii occidentale. Și de multe ori, furat de melodie, uită reversul atît de lăudat.

---

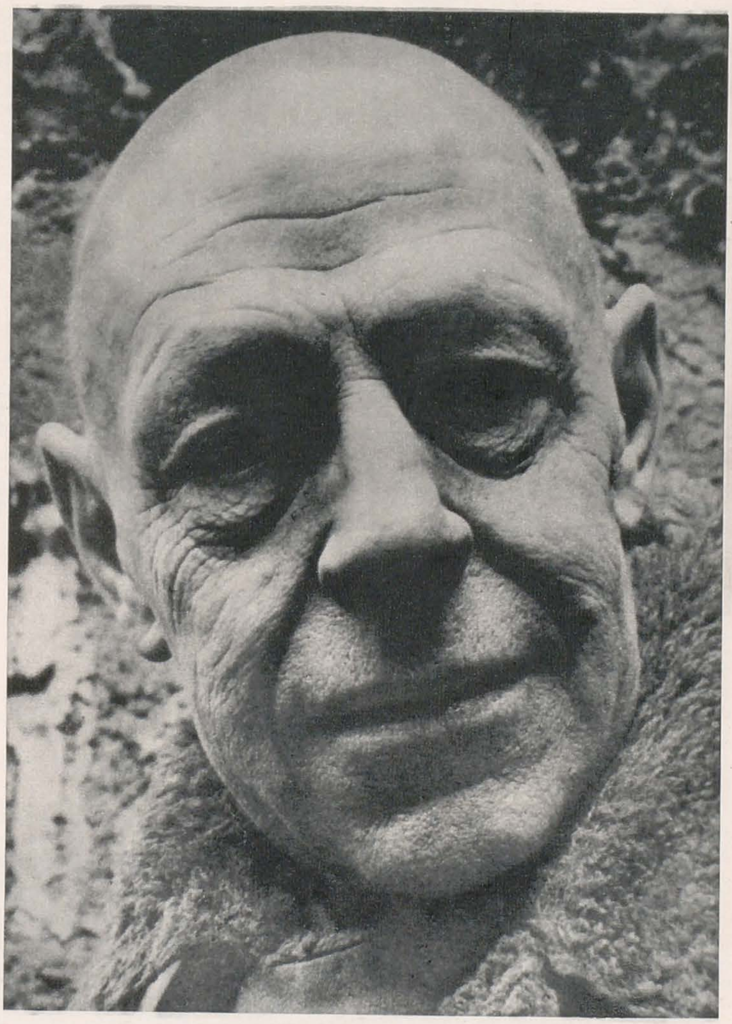
[1] Gilbert Lascaut, La situation de l'Art Brut, în Les Temps Modernes nr. 252/1967

[2] Michel Ragon, Jean Dubuffet, théoricien de l'Art Brut, în Jardin des Arts nr. 163/1968.

[3] Françoise Choay, La ville el l'imaginaire, în Preuves 209—210/1968.

A N T O L O G I E

DUBUFFET



Culturii îi este proprie proiectarea unei lumini vii asupra unor producții, atragerea luminii în folosul acestora, fără să se preocupe că astfel scufundă restul de obscuritate. Așa mor asfixiate (căci creația zburdă ca să primească puțină lumină și se stinge cînd aceasta îi lipsește) toate veleitățile care nu-și au izvorul în aceste producții privilegiate. Nu mai pot trăi decît imitatorii acestora, exploatatorii, adnotatorii. Numărul producțiilor care beneficiază de această lumină pe care o dăruie cultura este, prin forța lucrurilor, restrîns, în timp ce veleitățile sînt nenumărate — cel puțin ar fi nenumărate, dacă nu le-ar interzice cultura să primească o lumină. Iată cum, deosebit de ceea ce se crede, cultura este restrictivă, micșorînd cîmpul, generînd noapte. Culturii îi lipsește gustul pentru nenumărata germinație anonimă. Culturii îi place să facă numărătoarea și să măsoare; ceea ce e de nemăsurat o

dezorientează, o incomodează; eforturile ei sînt pentru a restrînge în toate domeniile numerele, pentru a socoti pe degetele mîinii. Cultura este esențialmente eliminatorie și astfel este sărăcire.

Foarte naivă este ideea că nişte fapte sărace şi unele rezultate sărmane ce s-au păstrat din trecut sînt, neapărat, lucrul cel mai bun şi mai important din gîndirea acelor epoci. Conservarea lor rezultă numai din aceea că un mic cenaclu le-a ales şi le-a aplaudat, eliminînd pe oricare altele. Celebratorii culturii nu se gîndesc suficient la marele număr de oameni şi la caracterul nemăsurat al producţiilor gîndirii. Nu se gîndesc îndeajuns la toate căile de expresie ale gîndirii, altele decît scrisul şi mai ales « le bel écrire ». Convinşi, cu naivitate, că nu există gîndire valabilă în afara scrisului frumos, ei cred că recenzînd biblioteca, deţin suma a tot ce s-a gîndit vreodată. Această simplistă aspiraţie către recensăminte integrale, în toate domeniile, este tipică oamenilor de cultură; ei îşi reprezintă lumea mică, simplă, demontabilă, catalogabilă. Alegerea operelor ce s-au păstrat a fost, întotdeauna, în toate vremurile, făcută de către oamenii de cultură; şi astăzi, oamenilor noştri de cultură le lipseşte conştiinţa caracterului specios, dinainte epurat, al acestei selecţii. Ar trebui, mai ales, să le fie foarte limpede că un neînsemnat număr de persoane scriu cărţi, faţă de cei care nu scriu cărţi şi ale căror gînduri, în acest caz, ar fi zadarnic de căutat în fişele bibliotecilor.

Ideea occidentalului, după care cultura este o chestiune de cărţi, de pictură şi de monumente, este infantilă; probabil că naţiunile care au cunoscut cele mai înalte grade de cultură sînt cele ce nu au transmis nici o urmă de acest fel — poate, de loc, nici o urmă — şi la care gîndirea nu cunoştea altă cale de expresie decît cea orală.

Dar folosesc aici cuvîntul cultură într-o accepţie — de dezvoltare şi afinare a activităţii mentale — care nu e cea vizată în mod obişnuit de profesorii noştri.

Printr-un consimţămînt aproape unanim colectivitatea dă acum, drept maeştri de gîndire, pe profesori. Ideea este că profesorii, cărora li s-a concesionat, de multă vreme, răgazul de a examina producţiile de artă ale trecutului, sînt astfel mai bine informaţi decît alţii asupra a ceea ce este arta şi asupra a ceea ce ea trebuie să rămînă.Or, esenţa creaţiei artistice este înnoirea, de care oricine va fi cu atît mai puţin apt, cu cît se va hrăni mai mult cu laptele operelor trecutului. (. . .) Profesorii sînt şcolari prelungiţi, şcolari care, terminată vîrsta colegiului, au ieşit din şcoală pe o uşă, pentru a se reîntoarce pe alta, ca militarii ce se reangajează. Sînt şcolari cei care, în loc să aspire la o activitate de adult, creativă adică, se cramponează pe poziţia de şcolar, adică pasiv receptoare, în felul unui burete.

Dispoziţia creatoare este cu totul opusă poziţiei profesorului. Mai multă înrudire este între creaţia artistică (sau literară) şi celelalte forme de creaţie (în cele mai obişnuite domenii, comerţ, artizanat, oricare muncă manuală sau de altfel), căci nu e nimic creator în atitudinea pur omologatoare a profesorului, care, prin definiţie, nu e animat de nici un gust creativ şi trebuie să-şi dea, nediferenţiat, laudele pentru tot ceea ce, în lungile desfăşurări ale trecutului, a învins. Profesorul înscrie într-un repertoriu, este omologatorul, confirmatorul a ceea ce a învins — unde şi în ce timp s-a întîmplat aceasta. Arhitecţii Renaşterii dispreţuiau goticul, cei ai art nouveau-ului îi dispreţuiau pe cei ai Renaşterii, dar profesorul, în înflăcăratul său discurs, îi celebrează în acelaşi timp şi pe unii şi pe alţii, căci uimirea faţă de ceea ce a dobîndit autoritate, felul de a o aplauda, acolo unde se manifestă, umple de mîndrie inima profesorului.

Cultura tinde să ocupe locul de odinioară al religiei. Ca şi aceasta, are acum preoţii ei, profeţii ei, sfinţii ei, colegiile ei de demnitari: Cuceritorul care ţinteşte la ungere şi încoronare nu se mai prezintă în faţa poporului flancat de episcop, ci de premiul Nobel. Pentru a fi izbăvit, seniorul necinstit nu mai fondează o abaţie, ci un muzeu. . . .

Aşa cum casta burgheză caută să se convingă şi să convingă pe alţii că pretinsa ei cultură (falsa strălucire pe care o împodobeşte cu acest nume) îi îndreptăţeşte dăinuirea, lumea occidentală îşi justifică apetiturile imperialiste prin urgenţa de a-i face cunoscuţi pe Shakespeare şi pe Molière, negrilor.

Cultura este ca atîtea alte lucruri a căror virtute îşi ia zborul de îndată ce li s-a pronunţat numele. În primul stadiu, este arta sănătoasă, gratuită şi plină de sevă. În al doilea, este invenţia cuvîntului cultură, care pune artei destul plumb în aripă. În al treilea este cultura de şoc, caporalizarea culturii, şi de loc artă.

Dacă, în loc să se introducă în capul oamenilor de rînd că punerile în formele culturale uzuale sînt singurele admisibile pentru creaţia de artă, li s-ar sugera să inventeze ei înşişi puneri în forme inedite şi convenabile pentru ce doresc să facă, tipare care să consimtă la natura proprie aluatului lor, s-ar vedea, cred, un mare număr de oameni dedîndu-se creaţiei. Tocmai tiparele oferite îi compromit, tipare în care de altfel nu se poate turna decît un anumit aluat, care nu e de loc al lor. Astfel, renunţă. Cultura excelează în a împiedica ieşirea din găoace.

Producţia de artă nu se poate concepe decît individual, personal şi făcută de toţi, nu delegată unor mandatari.

Nu există o viguroasă secreţie mentală decît plecînd de la alimentaţia cu cruditătile vieţii personale zilnice. Ar fi bine să nu se folosească decît în rare ocazii, cu titlu excepţional, în deplina conştiinţă a riscului şi gata de a se apăra, alimente deja digerate de alţii.

(. . .) Aş crede că un caracter special al culturii noastre este instituirea, peste tot, a măsurătorilor corespunzînd unei scări de valori, permanentul efort de a reduce toate obiectele considerate la un denominator comun, pentru a obţine o simplificare a lumii, prin reducerea numărului de elemente primare din care este constituită (. . .) Cultura noastră este clasificatoare. Pe de altă parte este şi fixatoare, căci, în opoziţie cu resimţirea aspectului mereu schimbător al unui acelaşi obiect pe măsură ce variază fie forma lui, fie ceea ce îl înconjoară şi de care este legat, fie unghiul de incidenţă al privirii asupra lui, ea insistă asupra identităţii lui stabile. S-a constituit în aparat de redat stabilul, numai lucrurile care sînt stabile, şi care nu mai funcţionează cînd vrei să-l foloseşti la redarea instabilului. Un alt caracter al culturii noastre (în fond acelaşi) este dispoziţia ei pentru ierarhie, care evident, este de înţeles prin faptul că a fost constituită de-a lungul secolelor de către o castă ce şi-a dat osteneala să impună o ierarhie socială şi astfel înclinată să instituie în toate domeniile, în opoziţie cu alinierile orizontale ale mişunărilor, ierarhia (. . .)

Adesea se întîlnesc în producţia culturală, literară sau artistică poziţii asemănătoare cu cele ale agenţiilor turistice specializate în călătorii colorate cu aventuri, al căror program cuprinde o vînătoare de lei, un naufragiu, o invitaţie la şeful indigen. Aculturatul căruia i se semnalează, în afara cîmpului cultural o artă brută, crede, invariabil că e vorba de producţii aparţinînd registrului cultural. Ca cele ale lui Van Gogh, ale vameşului Rousseau sau ale suprarealiştilor care, faţă de arta brută sînt în acelaşi raport ca marfa proastă a agenţiei de turism faţă de insula pustie.

Cei care (şi eu printre aceştia) se tem să-şi vadă falsificată deplina libertate a zbenguielilor mentale, trăiesc într-o necontenită apărare faţă de toate sugestiile sau presiunile venite de la ceilalţi, care s-ar putea să dea gîndirii lor orientări asupra cărora ei să nu se fi hotărît cu totul. De unde reflexul lor de a obiecta la tot ce li se propune şi constanta lor poziţie contrarie.

Creierul este materie moale şi se impregnează, cu prea multă uşurinţă, cu orice amprentă. Cine este avertizat de aceasta şi preocupat, în acelaşi timp, să-şi conducă barca după proprie fantezie, de nimic nu se va teme ca de întipăritorii de urme. Simţul comun obiectează, pentru a condamna încăpăţînarea şi atitudinea paradoxală, că ascultînd cu atenţie diversele păreri în loc să fie combătute, se va ajunge mai bine la adevăr, numai că aceasta nu e adevărat. Nu e adevărat pentru motivul că nu există adevăr; nu există decît adevărul deţinut de fiecare şi acesta se cere păstrat cu grijă. . . .

Gîndirea occidentală este viciată de pofta de coerență, de iluzia ei de coerență. Ea se pune în poziție frontală pentru a-și îndrepta lumina asupra cîtorva noțiuni pe care se sprijină. fără a se îngriji de laturi, nici, mai ales, de revers, care nu sînt în cîmpul ei. Tratează noțiunile ca lipsite de grosime și nu consideră decît aversul. Or, noțiunile au fețe care nu se văd decît una cîte una.

Gîndirea care își are originea în viziune, nu permite ca aceasta să sesizeze obiectele decît pe una din laturi; pentru a continua examenul, trebuie să se rotească, însă atunci toată împrejurimea își modifică orientarea, fără ca, cel mai adesea, gînditorul să fi reflectat la aceasta. Captarea gîndirii este fragmentară, nu poate fi decît fragmentară, de aceea gîndirea occidentalului nu e suficient de conștientă.

Caracterul de vas închis al corpului cultural este bine ilustrat de noțiunea de descoperire ce domnește aici și care atribuie un mare merit membrilor colegiului căruia îi este datorată prezentarea de opere dinainte cunoscute, ce interesează de mult timp un mare număr de persoane, dacă nu toată lumea, în sfera lui. Astfel, poate fi văzut un intelectual culegînd un imens succes pentru că a prezentat corpului cultural uimit acest obiect-urinoar, acest raft pentru sticle, pe care toți lucrătorii și săpătorii le admirau de mai bine de cincizeci de ani. Nimănui însă nu-i trece prin gînd că aici lucrătorii și săpătorii au avut rolul de descoperitori. Numai un intelectual poate avea acest rol. E de remarcat că, nici o clipă, nimeni nu se gîndește să se informeze asupra creatorului original al acestui obiect. În gîndirea colegiului cultural, tot ce îi este străin nu înseamnă decît masă inconștientă de neciopliți și bădărani și nimic din ce nu îi este comun nu are o existență convenabilă. Existența lucrurilor începe în momentul în care îi sînt cunoscute. Le înmatriculează, le conferă actul de identitate. Considerînd că în domeniul artei și al înclinațiilor spontane ale dispozițiilor, lucrurile n-au prospețime și virtute pînă ce nu au primit nume, colegiul cultural, în zelul său de a numi greoi și de a omologa îndeplinește o funcție comparabilă cu cea a înțepătorilor de fluturi. Cultura nu poate suporta fluturii care zboară. Nu se mulțumește decît atunci cînd îi are imobilizați și etichetați.

Nu atît prin insistenta prezentare a operelor trecutului este nocivă cultura. Aceasta nu e decît una din funcțiile ei, ce constitue mai curînd un ceremonial prealabil; nu e decît anestezia dinaintea operației. Acțiunea ei cea mai nefastă constă în aducerea unui vocabular. Ea propune — nu, impune — cuvinte din producția proprie, care, transportînd concepte prefabricate' populează apoi spiritul și îl jalonează; devenind pentru el semafoare. E de remarcat că acest mobilier de cuvinte umple gîndirea cu noțiuni simpliste și se poate spune cu totul false din cauza simplificării excesive; orice cuvînt este grosolan, simplificator, izolînd o noțiune de celelalte de care ține, tinzînd să imobilizeze ceea ce e mobil, să fixeze ceea ce e în permanentă mișcare, să furnizeze noțiunea dezgolită de jocul de lumini ce o clarifică, transformînd-o în simplă cifră, care nu îi este decît un ecou stins, sărăcit, denaturat. Vocabularul, marele ajutor al culturii este inamicul gîndirii. Cu cît crește, se vede năpădită — năpădită de mobile apăsătoare și fixe, de corpuri moarte — și lipsită de spațiul ei.

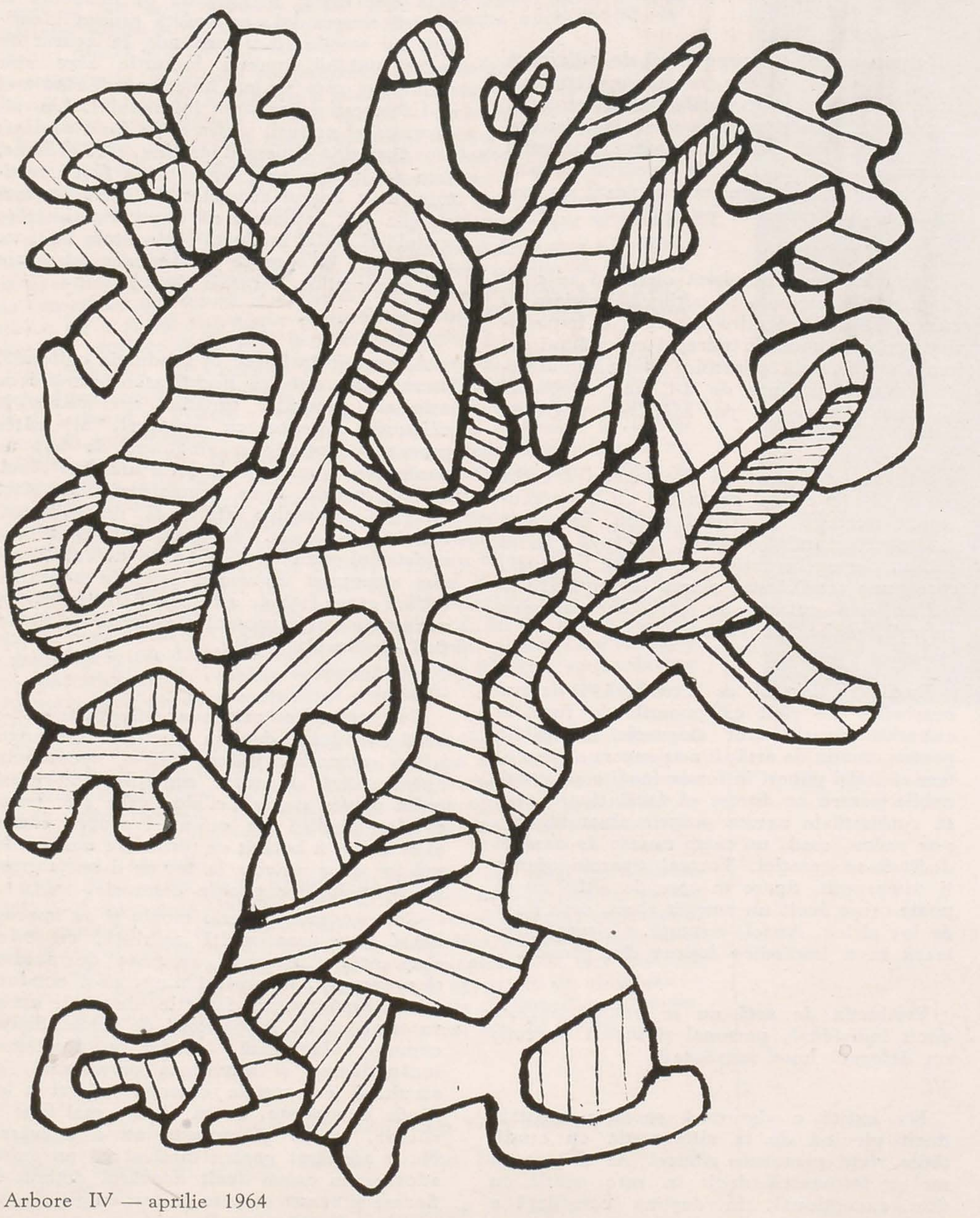
Oricare ar fi sensul riguros originar pe care l-ar putea revendica termenul de cultură, sensul actual, sensul practic al cuvîntului se reduce la cunoașterea unui număr de cuvinte cu mult mai amplu decît comportă limbajul uzual al persoanelor necultivate. Este aceasta o îmbogățire? Nu e mai curînd o sufocare pentru gîndire, care populată astfel în întregime cu figuri de împrumut, nu mai dispune de nici un cîmp în care să-și traseze singură figurile?

Nu-i mai rămîne decît să aplice în toate situațiile, tuturor problemelor, acest vocabular implantat, considerat ca o colecție de chei, bine repertoriate și folosite cu metodă, în care să se găsească pentru orice încuietoare, cîte o cheie. În acest moment, înlocuită cu această greoaie legătură, gîndirea e practic concediată.

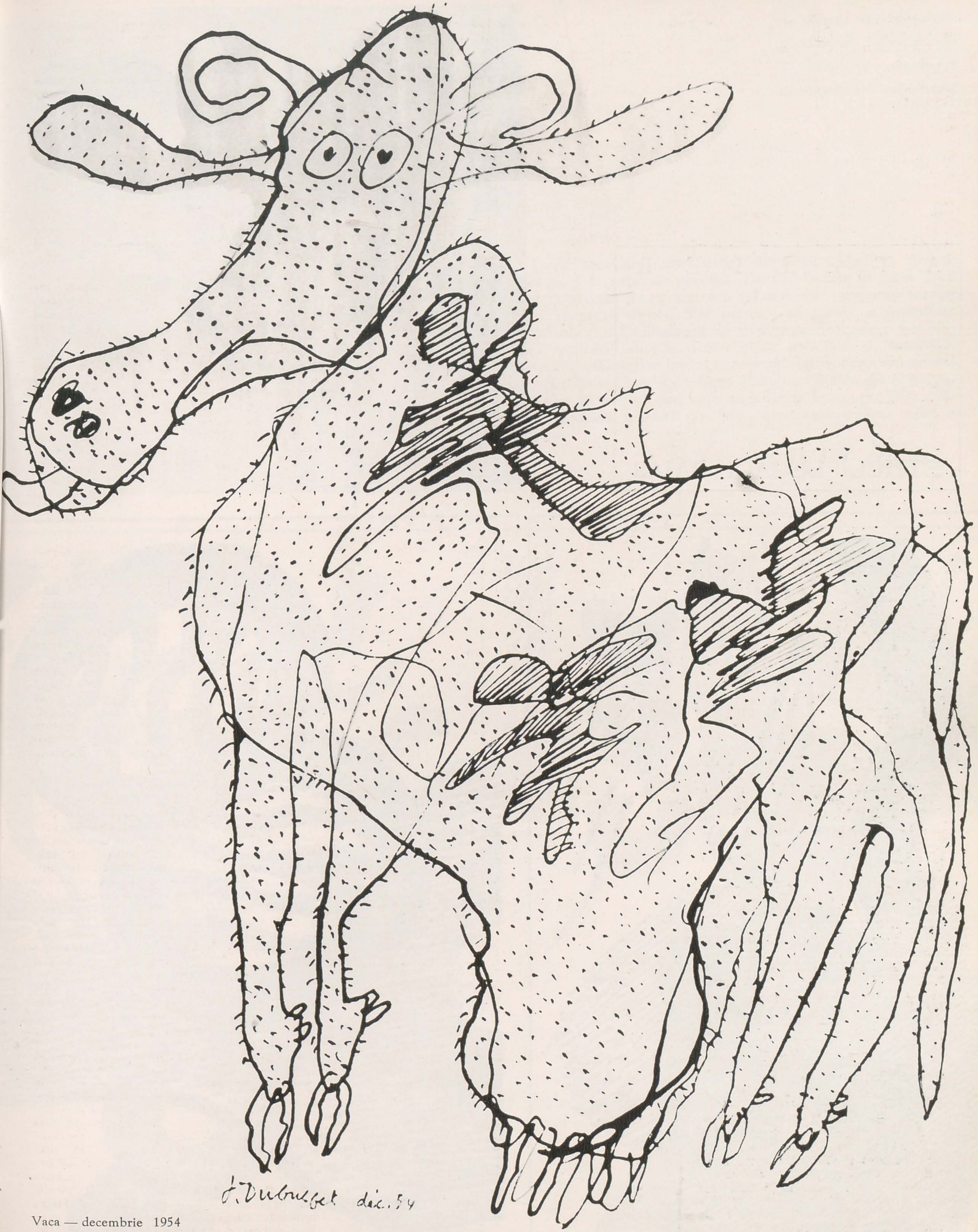
Poate că tocmai în sens opus este adevăratul deznodămînt care să redea gîndirii forța de a deschide încuietorile folosind, peste tot, singurul ei șperaclu, fără să aibă nevoie de acest magazin de chei etichetate. E locul să remarcăm că vocabularul culturii este compus din termeni mai preciși, mai definiți decît cei ai limbajului comun. Rămîne însă de văzut dacă o asemenea limitare a sensului atribuit cuvintelor nu are ca efect sărăcirea lor, stingerea lor așa încît limbajul cultural substituindu-se limbii obișnuite, să înlocuiască în cele din urmă un joc de cuvinte puțin numeros, dar sclipitor și uimitor de elastic, printr-un repertoriu neîndoios mai amplu, dar compus numai din vocabule inerte, fără viață, ca pietrele.

Iată cum se definește poziția ambiguă a artistului. Dacă producția sa nu e impregnată de un caracter personal foarte puternic marcat (ceea ce implică o poziție individualistă și în consecință cît se poate de antisocială și deci subversivă) nu aduce nici o contribuție. Dacă totuși această dispoziție individualistă este împinsă pînă la punctul de a refuza orice comunicare cu publicul, dacă această umoare individualistă se irită pînă la a nu mai dori ca opera produsă să fie pusă sub ochii cuiva, sau chiar pînă la a o face intenționat atît de secretă, atît de cifrată încît să se sustragă oricărei priviri, atunci efectul ei subversiv dispare; devine ca o detonare ce, produsă în vid, nu mai emite nici un sunet. Astfel artistul se găsește solicitat de două aspirații contradictorii, a întoarce spatele publicului și a-l înfrunta. Astfel îl vedem pe marele Adolf Wölfli înscriind pe spatele tablourilor sale prețul pe care l-a fixat și care e cînd de un milion de miliarde, cînd de un pachet de tutun.

Unii autori de opere din colecțiile de Artă brută au un comportament care te conduce la gîndul că producția lor e făcută strict pentru uz personal și fără să intervină cea mai mică dorință ca să fie vreodată arătate cuiva. Privindu-le mai bine, poți să te întrebi mai degrabă dacă nu au rezolvat problema prin soluția ingenioasă a unui public imaginar pe care l-au creat pentru a le aplauda operele.



Arbore IV — aprilie 1964



Vaca — decembrie 1954

ATELIER

ETHEL LUCACI BĂIAȘ

Gravor. Născută la 18 octombrie 1936 la Covasna.

Studii: absolventă a Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București (1959).

Din 1959 participă la expozițiile de stat.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Moscova, Atena, (1961), Havana (1962), Sofia, Londra (1966), New-York, Tel-Aviv (1968), Torino, Praga, Budapesta (1969).

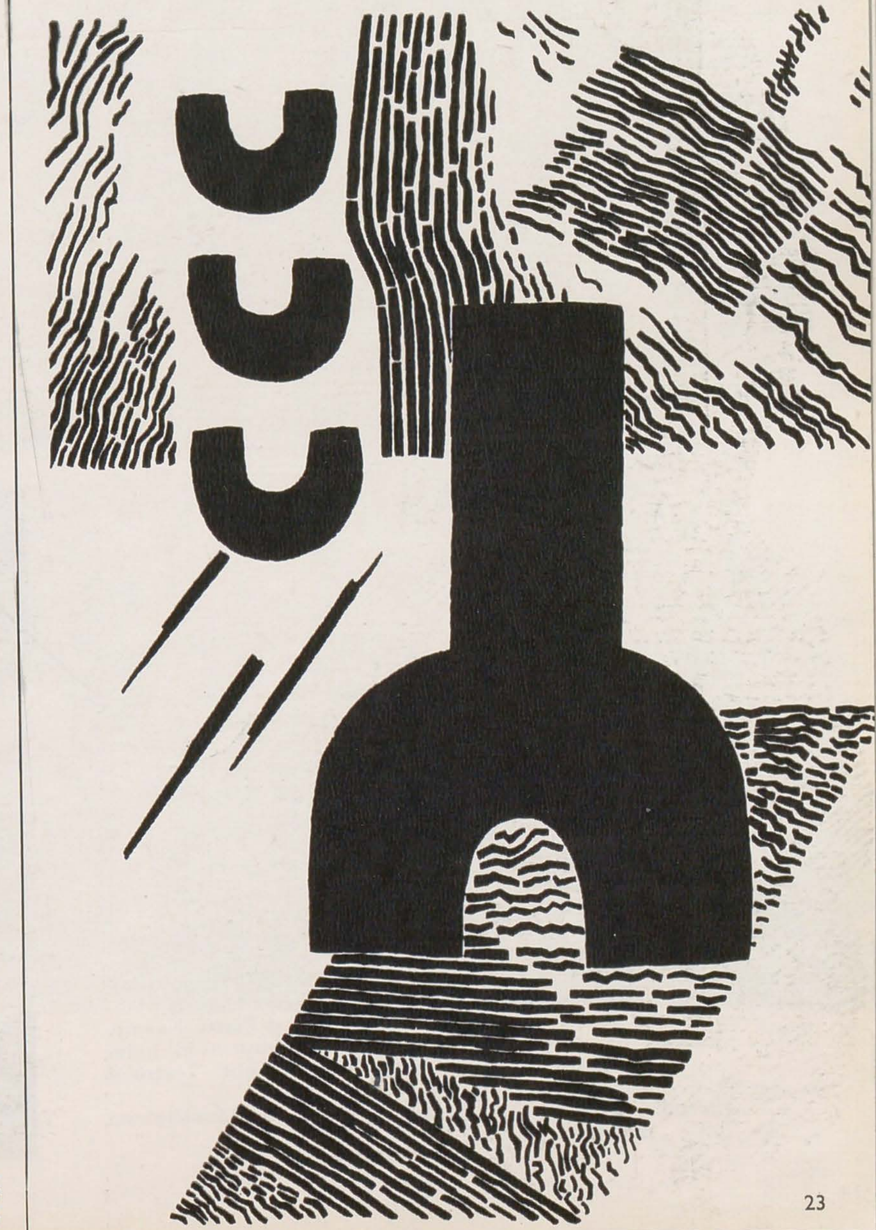
Participări la expoziții internaționale: Ljubljana (edițiile din 1963, 1965, 1967, 1969 ale Bienalei internaționale de gravură), Lugano (1962) Geneva (1965), Cracovia (1966, 1968), Bratislava (1967, 1968), Viena, Buenos Aires, Linz (1968), Paris, Carpi (1969).

Premii: Premiul de achiziție — Bienala internațională de gravură de la Ljubljana, 1967; premiul III — Expoziția Europahaus, Viena, 1968; premiul U.A.P. pentru grafică, pe anul 1969.

După zece ani, xilogravura continuă să-mi fie principalul mod de expresie plastică. De ce? Incizia în lemn cred că se potrivește și se adaptează cel mai bine temperamentului meu. Forța sa directă îmi permite să găsesc o intimitate cu natura și mă eliberează de convenții. Îmi oferă posibilitatea realizării unor structuri clare și solide și, totodată, mă fascinează confruntarea cu materialul și aspectul artizanal al acestei tehnici. Îmi place forța dialogului dintre alb și negru. O prefer pentru că îmi cere concizie și exigență. Dificultățile și limitele gravurii pe lemn constituie pentru mine o incitare.

Ethel L. Băiaș

1. Migrație II — xilogravură
2. Migrație I — xilogravură
3. Migrație V — xilogravură
4. Migrație IV — xilogravură



1. Alergător — ulei

ATELIER

NICOLAE GROZA

Pictor. Născut la 30 martie 1943, la Adjud.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti (1966).
Din 1966 participă la espoziţiile de stat şi la alte manifestări colective.
Expoziţii personale: 1968 — la Bucureşti şi Piatra Neamţ.
Lucrări de artă monumentală: la Bucureşti — în holul Facultăţii de Drept (frescă) şi în holul Teatrului Mic (frescă).
Premii: Premiul III pentru pictură al Municipiului Bucureşti pe anul 1969.

1 | 2 / 3 | 4

2. Bucolică — ulei

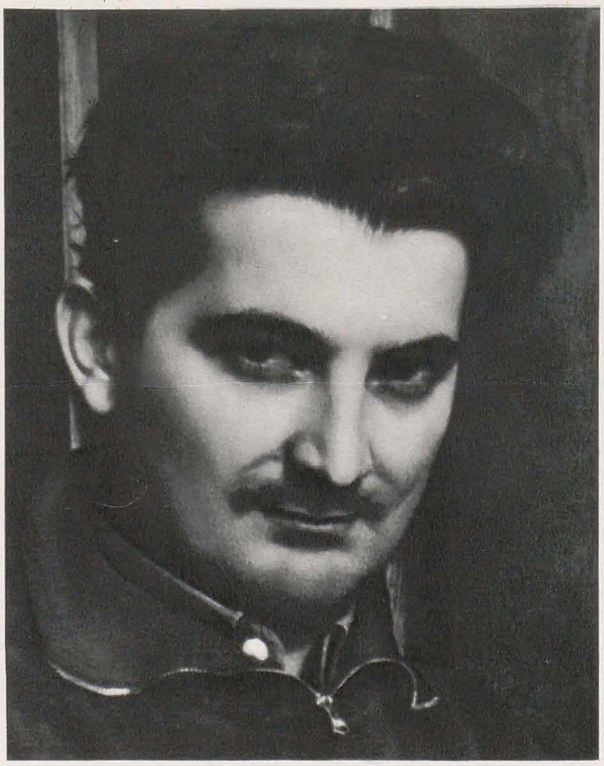
3. Mască — ulei

4. Lăutari — ulei

Un artist — spunea Tonitza în « Jurnalul unui pictor » — păstrează în cutele sufletului elementele idealului său artistic, elemente pentru că idealul nu poate exista de la început întreg și desăvîrșit. Și tot Tonitza spunea că intensitatea unei emoții este în raport cu simplicitatea traducerii ei în afară.

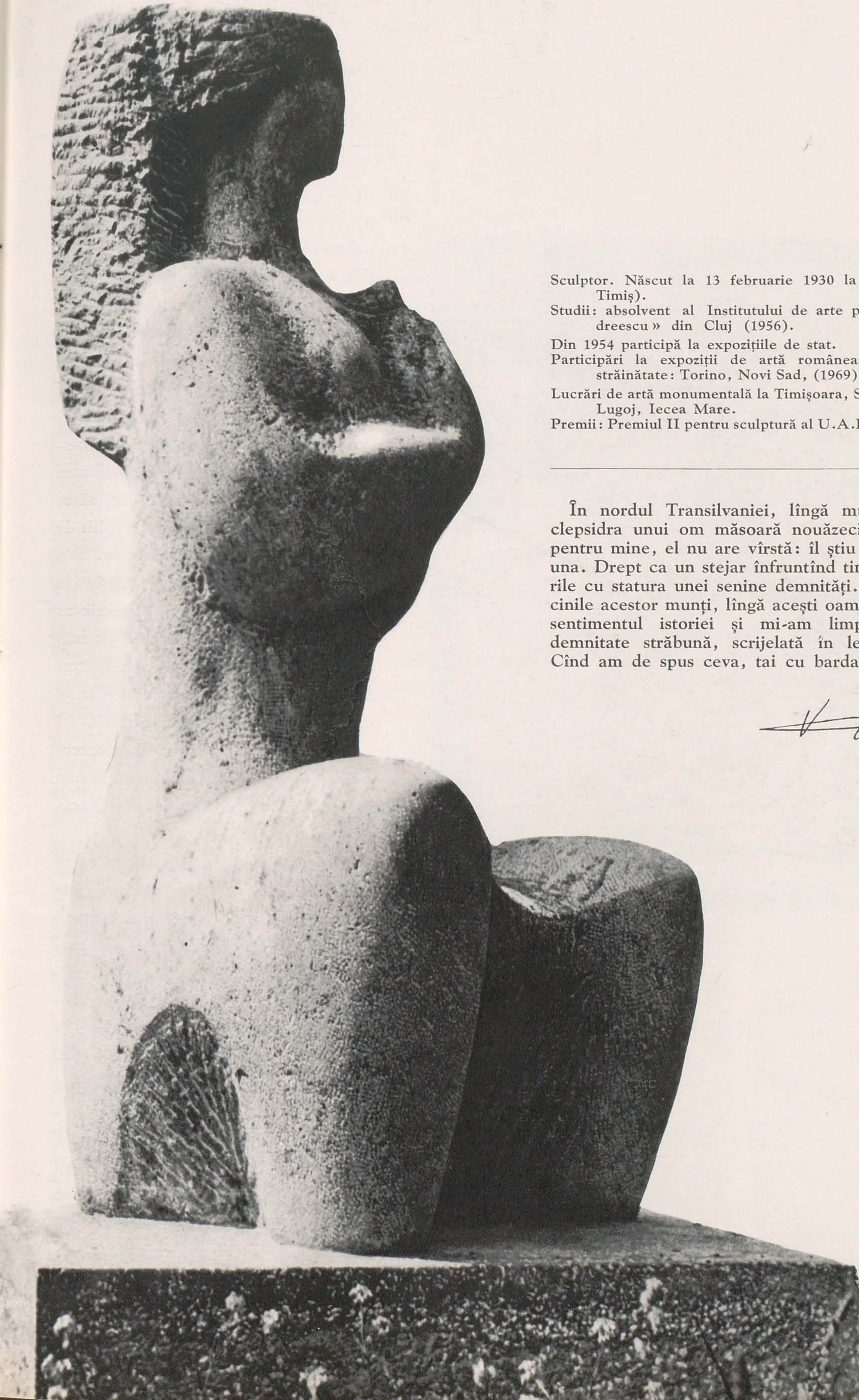
Pus în fața formulării în cuvinte a unui crez al meu, mă gîndesc la acele elemente care-mi apar cu insistență constante — în primul rînd simplitatea. Cred că o pînză sau un perete trebuie să aibă o liniște, cum au frescele noastre vechi ori icoanele meșterilor populari. Năzuiesc spre un asemenea calm al frumuseții simple — atitudine care nu escamotează nici problematica vieții contemporane, nici agitația acesteia. Răspunde, cel puțin pentru mine, unei nevoi de ordine și de ritm în permanenta noastră devenire. O ordine nu impusă dinafară, ci sălășuind în ființa lucrurilor, o ordine cu putință a fi descifrată și înțeleasă, tradusă cu emoție în imaginea artistică. Imagine ancorată, pentru mine cel puțin, pe tărîmul figurativului care-mi stimulează fantezia. Așa înțeleg să pictez — cum tot Tonitza spunea cîndva că a crea înseamnă, în fond, a lua din lumea înconjurătoare, din lumea materială sau morală, elemente disparate și a le sistematiza apoi într-un întreg logic.

N Groza



A T E L I E R

V I C T O R G A G A



Sculptor. Născut la 13 februarie 1930 la Periam (Județul Timiș).
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1956).
Din 1954 participă la expozițiile de stat.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Torino, Novi Sad, (1969), Belgrad (1970).
Lucrări de artă monumentală la Timișoara, Stamora Moravița, Lugoj, Iecea Mare.
Premii: Premiul II pentru sculptură al U.A.P. (1966).

În nordul Transilvaniei, lîngă munții Sălajului, clepsidra unui om măsoară nouăzeci de ani. Dar, pentru mine, el nu are vîrstă: îl știu așa de totdeauna. Drept ca un stejar înfruntînd timpul și necazurile cu statura unei senine demnități. Aici, la rădăcinile acestor munți, lîngă acești oameni am deprins sentimentul istoriei și mi-am limpezit crezul — demnitate străbună, scrijelată în lemn și piatră. Cînd am de spus ceva, tai cu barda sau cu dalta.

1/2 | 3

1. Zbor contrar — lemn
2. Stîlpul casei — lemn
3. Prietenie — piatră

Cercul doctorului Olaru și Jean Al. Steriadi

I. L. GEORGESCU

J. Al. Steriadi: Portrete (1. Dr. Olaru, 2. Matei Caragiale, 3. Instantaneu, 4. Ștefan Popescu)

Este îndeobște cunoscut că asociațiile noastre artistice de la finele secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea n-au reprezentat adevărate curente, chiar atunci cînd se proclamau scopuri înnoitoare.

Din păcate n-au existat la noi cercuri artistice grupate în jurul unei personalități iradiante, adevărate focare în care să se dezbată probleme, să se proclame și să se difuzeze, cu spirit de luptă și jertfă, idealuri artistice. Din acest punct de vedere, situația în cîmpul artelor plastice este inferioară aceleia din literatură. Nimic asemănător cu cercul Convorbirilor literare în care a oficiat Maiorescu și a făcut să triumfe direcția nouă estetică, ori acela al Sburătorului lui Lovinescu. Marii noștri artiști și-au cîntat fiecare în mod izolat, potrivit geniului fiecăruia, propria lor partitură.

Nici mecenați în sensul strict al cuvîntului nu s-au înregistrat în plastică. Un Simu, un Kalinderu, sau mai aproape de noi colecționari ca Zambaccian, Dr. Dona, Lazăr Munteanu și-au alcătuit colecții, fără ca acțiunea lor să aibă caracterul și proporțiile unui mecenat. Printre puținii — și aceasta cu rezerve — pe care-i consemnează istoria a fost Bogdan-Pitești, care a găzduit la moșia sa Vlaici pe cîțiva din pictorii noștri (Dărăscu, St. Dumitrescu) și a strîns în jurul său pe unii dintre artiștii contemporani. (Figură complexă, cinică și temerară, rafinat amator de artă, rolul lui în istoria artelor noastre plastice rămîne să fie precizat).

Vom încerca în continuare să schițăm cercul de personalități artistice care au gravitat în jurul doctorului Gh. Olaru. Nu este vorba de un cenaclu propriu-zis, cu doctrină și program, ci de un simplu cerc fortuit de personalități legate prin afinități mondene, fiecare conservîndu-și, din punct de vedere artistic, independența. Oamenii ce-i vom pomeni se întîlneau regulat în casa doctorului Olaru, la masa de seară mai ales, care se prelungea pînă tîrziu, transformîndu-se într-o coserie animată, în care se abordau problemele artistice ale zilei.

Nu numai bucatele și băuturile alese erau elemente de atracție, ci mai ales fascinanta personalitate a lui Steriadi și a doctorului. Robust, cu păr negru buclat și mustăți tunse, doctorul păstra în colțul gurii o cută discretă de tristețe, provocată de o decepție sufletească din tinerețe. Își îneca scepticismul cu o imensă indulgență față de genul uman, pe care și-o manifesta printr-un umor pipărat cu o fină ironie. Rana din tinerețe avea probabil nevoie de un pansament permanent. Oroarea de singurătate și poate de aduceri-aminte îl îndemna să adune în jurul său o lume care, prin calitățile ei intelectuale, prin sensibilitate și umor, crea o atmosferă elevată de evadare[1].

Cel dintîi om care i s-a atașat, pe toată viața și care-i corespundea temperamental, era Jean Al. Steriadi. Pacient la început, Steriadi a rămas « omul casei ». Pe lîngă el, fideli ai cercului erau pictorii: Eustațiu Stoenescu, Ștefan Popescu, Pallady, poeții Adrian Maniu și I. U. Soricu, romancierul Matei Caragiale. Dar, pe lîngă aceștia, treceau pragul casei din str. Dimitrie Sturza atîția alții din lumea literelor și a artelor. Cînd gloria casei ajunsese la apogeu, era o consacrare « mondenă » să fii admis în cercul doctorului, al cărui pontif rămînea Steriadi, nu numai prin vechime — era într-un fel fondatorul — dar prin prestigiul numelui și farmecului personalității.

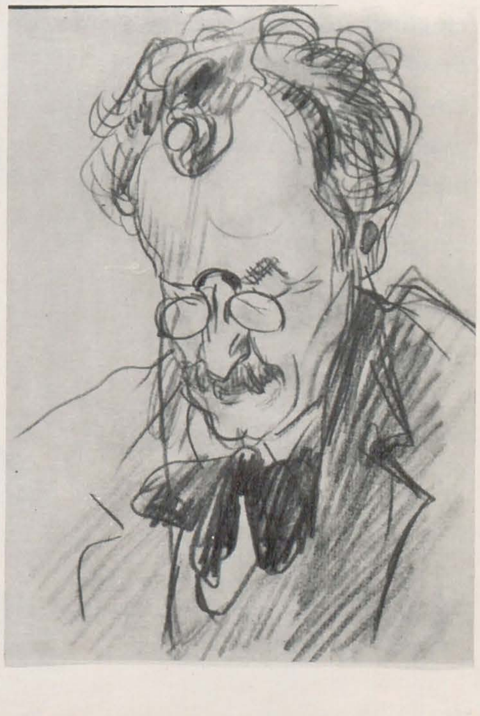
Conviv inegalabil, cu o vervă spumoasă, o ironie fină, — relevată mai ales în desenele sale — Steriadi a iubit viața, societatea, mesele copioase, vinul de calitate, prietenia aleasă.

De-a-lungul întregii sale cariere, Steriadi a acordat o vădită preferință desenului, care convenea temperamentului său și reclama un efort fizic redus.

Nimeni din cei care pășeau pragul casei doctorului Olaru n-au scăpat ironiei fine a creionului lui Steriadi. Indeosebi Pallady, amicul său, a fost

[1] Casa doctorului Olaru, în care aveau loc reuniunile, există și azi în dosul Ateneului, vizavi de fostul Jockey-Club (str. Dimitrie Sturza, 2) și de fosta casă a lui Titu Maiorescu.

Doctorul era un bucătar rafinat. De multe ori, punîndu-și în față șorțul, pregătea specialități pentru care își procura personal anumite feluri de carne și legume. Atenții speciale pentru un conviv îl obliga să execute pentru acesta anumite rețete, cum era cazul lui Pallady, care era vegetarian.



prezentat în numeroase ipostaze, cu duhul său donquichottesc, veșnic revoltat împotriva lumii înconjurătoare.

Cu o vervă spumoasă, acuitate de observație, finețe de execuție, spirit de sinteză și economie de mijloace, în cîteva linii pline de spirit, persoana respectivă este redată rapid și definitiv în ceea ce are ea mai esențial. Fără intenția de a ridiculiza sîngeros — căci malițiozitatea nu merge mai departe de surîsul ce-i flutură pe buze indulgent — el merge la detaliul reprezentativ, exagerîndu-l cu o finețe și o grație tipic Steriadi, în care nu-i nimic dramatic, nimic brutal.

Doctorul Olaru a păstrat cîteva sute din aceste desene, de toate dimensiunile — simple petice de hîrtie, file de bloc, dosul unei pagini de calendar — executate cu creionul, cu cărbune sau cu stiloul. Nu mai puțin de 300 au fost donate Muzeului Toma Stelian — G. Oprescu, directorul muzeului era și el un prieten al casei — circa o sută cincizeci au fost achiziționate de cabinetul de stampe al Academiei R.S.R. Un lot însemnat a rămas în posesia nepotului doctorului, Aurel Olaru, medic și el.

Casa doctorului Olaru ne mai oferă și azi, după moartea lui « Ghiță » sau « nenea Ghiță », elegantul și generosul amfitrion artistic al casei din Dimitrie Sturza, în care a tronat cu inepuizabila sa vervă Steriadi, o frîntură a vremii de odinioară, episod interesant al vieții noastre artistice.

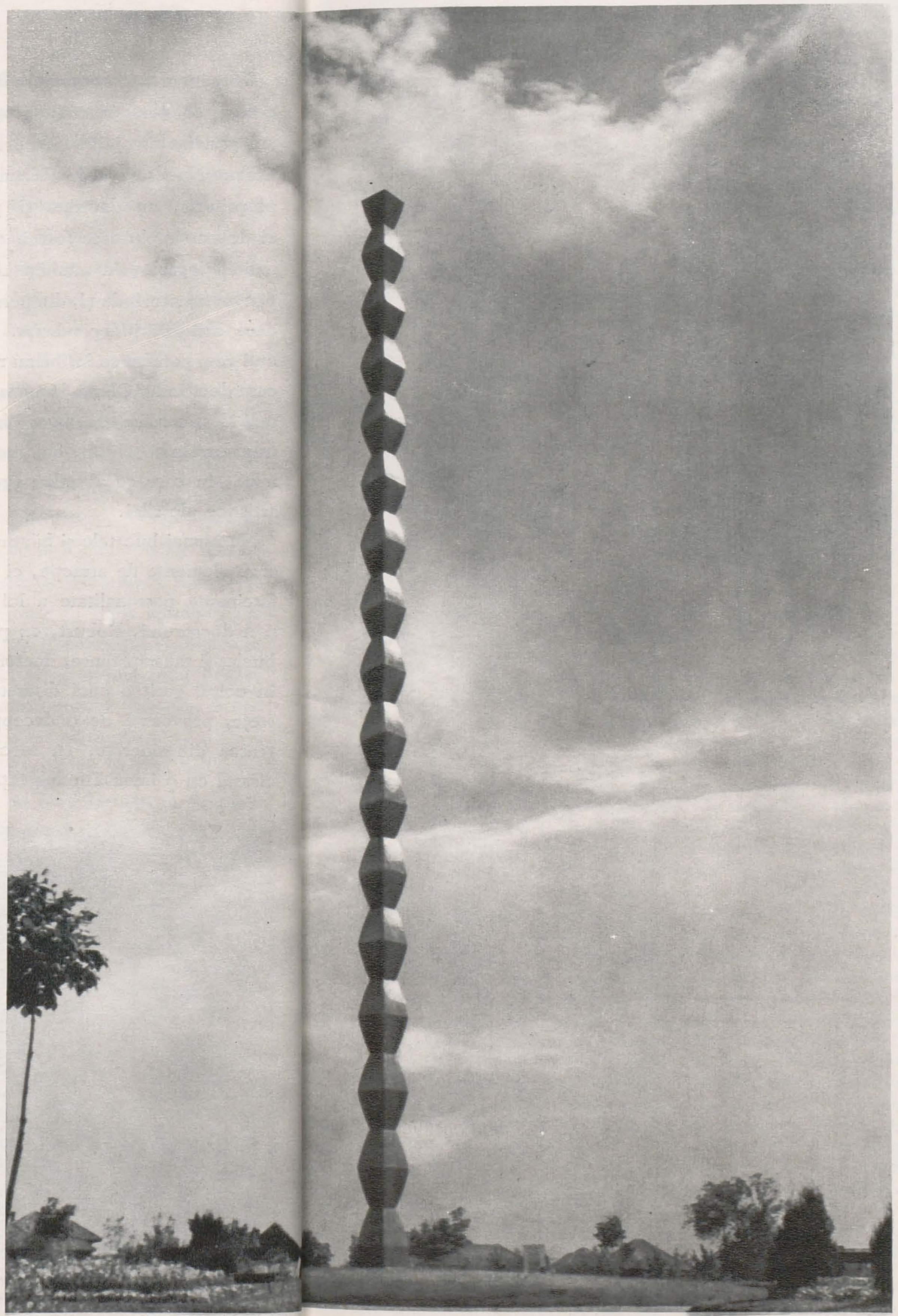
Alături de peisajul marin, cu pictorița Vavilina — eleva lui Steriadi — în plin plan, proiect probabil al pînzei care a decorat holul hotelului Athenée Palace, mai pot fi văzute cîteva zeci de desene ale lui Steriadi, adevărate portrete. Printre acestea, autoportretul pictorului cu nelipsita havană în gură, portrete ale doctorului Gh. Olaru, cele ale pictorilor Stoenescu și Ștefan Popescu, al compozitorului Jora, al savantului M. Ciucă, al autorului Crailor de Curte veche, al doctorului Aurel Olaru, al sorei doctorului, al poetului Soricu etc.

Toți — în afara doctorului A. Olaru — au trecut în lumea umbrelor. Personalitatea lor vine să completeze fizionomia artistico-culturală a primei jumătăți a secolului al XX-lea. Steriadi, omul și artistul, i-a conferit o notă specială de pitoresc și rafinament artistic.

O IPOTEZĂ ASUPRA SPAȚIULUI BRÂNCUȘIAN

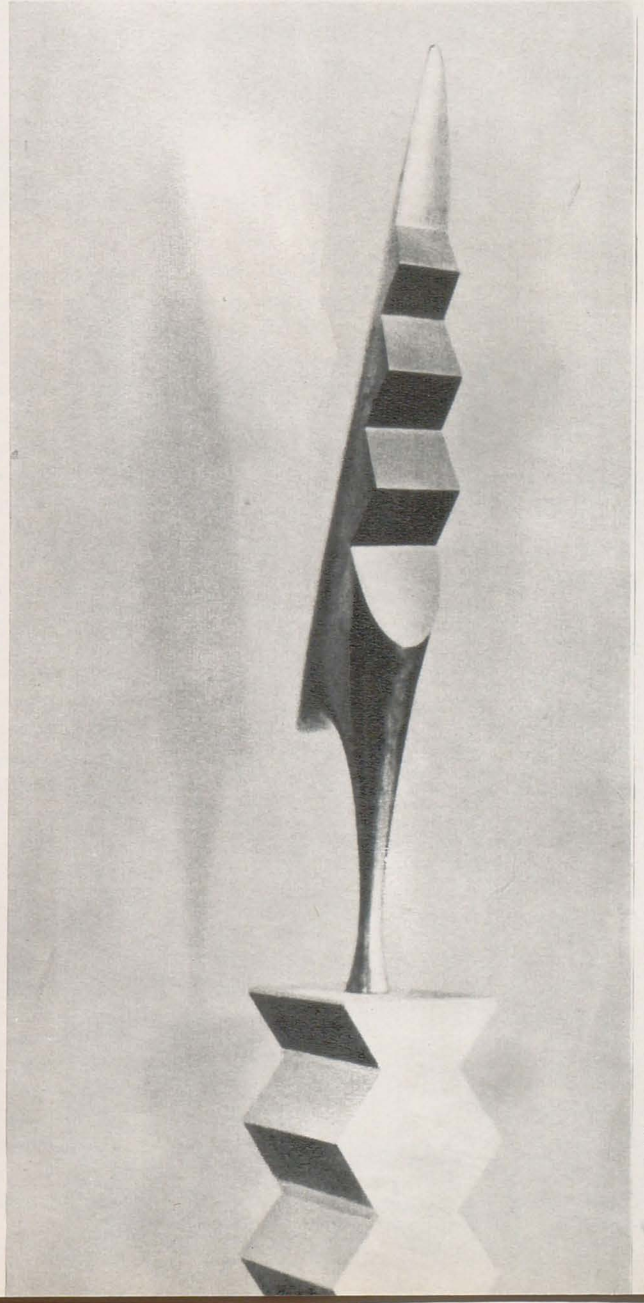
MARIA CĂTĂNESCU

Coloana fără sfîrșit



Ne propunem să facem unele observații asupra operei lui Brâncuși în legătură cu o problemă mai puțin abordată, anume problema spațiului. Se știe că în ceea ce privește relaționarea formei cu spațiul, Brâncuși propune o soluție proprie sculpturii sale, și numai ei. Principiul de bază al acestei relații este cu totul nou: formele sînt centripete și concentrate, dar ele nu sînt articulate în funcție de un „spațiu limită", ca în orice modalitate clasică de rezolvare a relației cu spațiul. Clasicismul brâncușian este original pentru că forma, deși concentrată, nu se închide asupra ei însăși, ci tinde spre imensitatea spațiului. Brâncuși rezolvă ecuația spațiului într-un fel nou, în care conciliază două elemente pînă acum antitetice: forma concentrată, centripetalitatea, cu deschiderea spre spațiul atotcuprinzător, continuu și nelimitat. Pentru prima dată în istoria sculpturii forma clasică și « spațiul ambiant » care se multiplică spre infinit, sînt convertite în final într-un nou tip de clasicism.

S-a discutat foarte adesea despre clasicismul sculpturilor lui Brâncuși; care este, în fond, originea, care este semnificația acestui nou tip de clasicism? Pentru deslușirea acestor lucruri, să urmărim mai departe raporturile plastice dintre forme și spațiu. Deși monoaxiale



Cocoșul — bronz polisat. Muzeul Național de Artă Modernă, Paris.

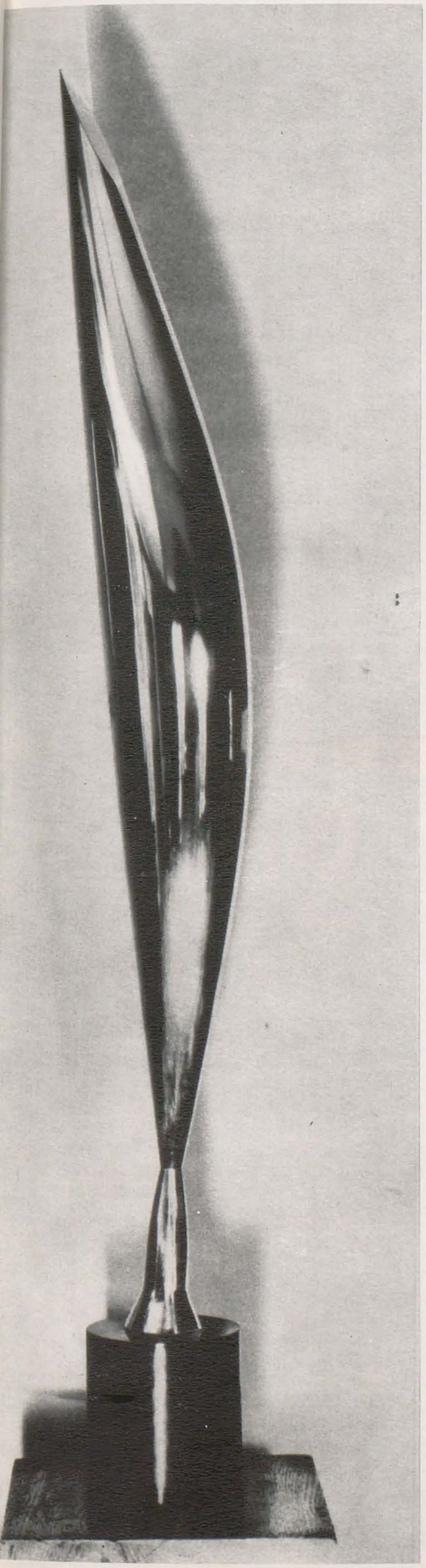
și fără volume adiacente, formele brâncușiene colaborează în mod permanent cu spațiul înconjurător; înseamnă că aceste volume, reduse la nucleu dispun de anumite particularități proprii, care fac posibilă deschiderea lor spre spațiu. Un rol important — prim —în acest sens, revine liniei ondulate. Deși concentrat și redus la nucleu, la Brâncuși volumul nu are funcțiune delimitativă pentru că el este direcționat în spațiu de liniile curbe interioare. Linia ondulată, mișcătoare, dă continuitate formelor și, prin mișcarea ei perpetuă, le eliberează în spațiul vast. Această rezolvare plastică este metafora unei concepții spațiale care implică o viziune unitară asupra lumii, în care existența-formă se integrează firesc în universul cosmic. Constatăm astfel că Brâncuși este primul sculptor care a realizat o sculptură pe bază de curbe dinamice; dar, mai mult decît atît, chiar și atunci cînd impresia de statism domină, forma este desemnată tot prin articularea liniilor ondulate, Brâncuși este, deasemeni, unicul sculptor modern care construiește constant același tip de geometrie: geometria liniei ondulate și a planurilor curbe. Pevsner, Gabo, Vantongerloo, Boccioni, Lipchitz, etc. adoptă o geometrie curbă sau rectangulată în funcție de diversele lor căutări. Iar Hans Arp utilizează curba intenționat, așa cum el însuși mărturisește, pentru a reda cu ajutorul liniei ondulate aparența materială a universului, aparență în care foarte rar se găsesc linii perfect drepte [1]. Dar Brâncuși, vizează redarea nucleelor ultime, a esențelor, iar nu a suprafețelor aparente și, totuși, sculptura lui păstrează permanent linia ondulată. Aceasta, într-o vreme în care nu i-au fost străine căutările cubismului, ale grupării De Stijl, ale neoplasticismului sau suprematismului, care teoretizau linia dreaptă. Linia dreaptă ar fi corespuns perfect idealurilor sale de puritate și esențializare, de simplicitate. Și totuși Brâncuși nu a adoptat această linie. Cum se explică, atunci, prezența constantă, permanentă, a liniei ondulate în sculptura lui Brâncuși?

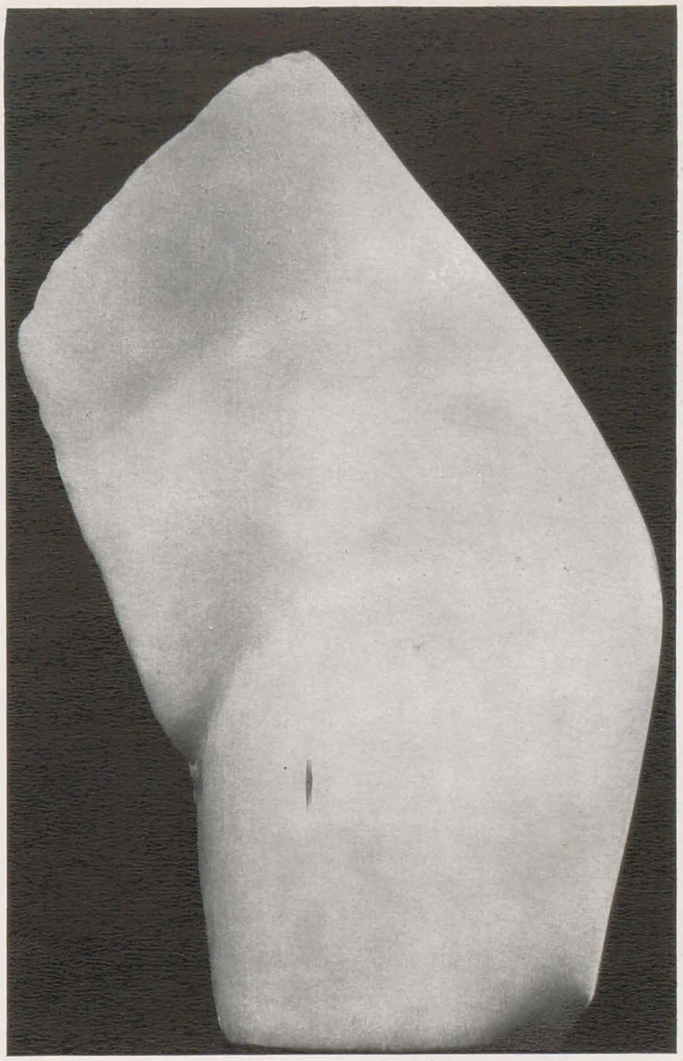
Este un fapt cunoscut că în procesul de constituire a unei culturi, un rol determinant îl are orizontul spațial, orizont ce ilustrează un mod de gîndire și o modalitate specifice civilizației respective. În lucrarea sa « Trilogia culturii », Lucian Blaga aduce în discuție existența unui orizont spațial caracteristic culturii populare românești, care este orizontul infinitului ondulat; Blaga denumește acest orizont « spațiu mioritic », un spațiu ondulat într-o revenire ritmică și continuă de tip « deal-vale », un spațiu infinit. Spațiul mioritic, sau orizontul infinitului ondulat, structurează modul de gîndire și simțire al nostru, al românilor, determinînd o întreagă varietate de forme de cultură populară românească.

Viziunea filozofică integratoare în universul cosmic, viziunea caracteristică spiritului românesc, este legată de existența sentimentului unui spațiu infinit ondulat, de echilibru ritmic, continuu, al dealului și văii, de echilibru perfect între « plin » și « gol ». Acest orizont determină un anumit fel de solidarizare cu universul, o participare generoasă a spiritului la viața intimă a naturii, concretizată printr-o permanentă comunicare cu spațiul. Înțelepciunea țăranului român, generată de constatarea unei recurențe firești de « bine-rău » nu este nici ea străină de existența orizontului de tip « deal-vale »; nimic din patetismul occidentalului, nimic din resemnarea orientală, ci numai o calmă și firească ordonare în univers. Credem, prin urmare, că « amploarea viziunii cosmice » Brâncuși nu o datorează Orientului așa cum afirmă C. G. Welcker și alții. El nu are în fața lumii sentimentul oriental de dizolvare umilă a existenței în spațiu, sentimentul individului obsedat permanent de conștiința propriei finități și a distanțării de cunoaștere. Legat de aceasta, trebuie să adăugăm că însăși cartea călugărului tibetan Milarepa, de a cărei influență asupra lui Brâncuși s-a amintit atît de mult, apare la Paris în anul 1925, în timp ce prima *Coloană* datează din 1917, iar prima *Pasăre în spațiu* din 1919. Solidaritatea cu universul infinit, integrarea în cosmos și indentificarea cu natura — sentimente ce definesc personalitatea lui Brâncuși — sînt sentimente tipic românești, determinate și structurate prin existența orizontului spațial al infinitului ondulat. Acest lucru este sesizabil și verificabil într-un întreg tezaur de cultură populară românească. Și, să nu uităm că marii noștri poeți, Eminescu, Blaga, etc. au resimțit și ei comuniunea cu natura, cu universul cosmic. Socotim astfel, că linia ondulată este semnificativă la Brâncuși, tocmai pentru relevarea unui orizont spațial anumit— adică pentru relevarea unui fond spiritual specific românesc, care

---

[1] Giuseppe Marchiori, Arp. Milano 1964, pag. 76.



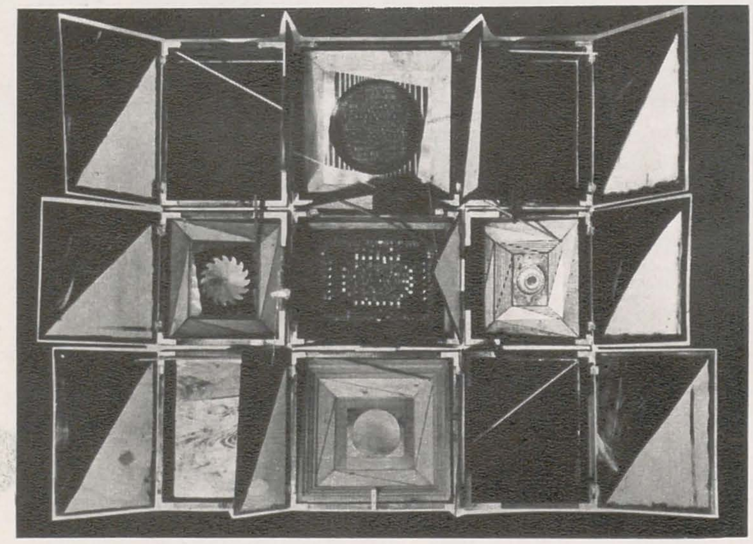


se află structurat sub forma infinitului ondulat. Acest lucru este un fapt real, nu o speculație teoretică; și argumentul cel mai puternic este însăși creația artistului. Explicația este cu atît mai valabilă cu cît este vorba de un artist ca Brâncuși, provenit direct dintr-un mediu de cultură populară românească. Cercetînd limbajul plastic universal al sculpturii moderne sîntem frapați de două lucruri și anume: că Brâncuși nu aderă la nici un curent de artă modernă, deși sosește la Paris într-o perioadă în care nu era deplin format ca artist; — că el, la rîndul său, nu a dat naștere la nici un « curent Brâncuși » în sculptură fiind deasemeni, singurul sculptor modern ce practică, în mod constant o unică geometrie — aceea a liniilor ondulate. Noua soluționare a ecuației spațiale, bazată așa cum am arătat mai înainte pe rolul primordial al liniei ondulate, cît și viziunea despre univers implicată, traductibilă din această relație spațială, sînt modalități unice de expresie în sculptură. Acest lucru se datorează tocmai faptului că ele sînt generate de un anumit orizont spațial — infinitul ritmic ondulat — care este determinant pentru colectivitatea și cultura populară românească și numai pentru ele. Nu ne grăbim să găsim similtitudini formale sau anecdotice cu folclorul pentru toate sculpturile sale; într-adevăr, există în creația lui Brâncuși opere direct influențate de formele populare, dar și opere în care motivele populare nu sînt sesizabile. Însă nu aceasta este esența problemei, pentru că, în toate operele brâncușiene, fie că ele dezvoltă ori nu motive românești, este prezentă aceeași geometrie a liniei ondulate. Ea reprezintă elementul esențial, determinant al spiritualității și sensibilității brâncușiene: linia ondulată este aceea care animă și dă viață « formelor-nucleu » înscriindu-le în spațiu, deci este elementul generator al clasicismului de tip brâncușian; și, în același timp, linia ondulată ce tinde spre infinit este stenograma unei viziuni tipic românești asupra lumii, care semnifică o integrare pașnică a existenței în universul cosmic; prin urmare, ea constituie cheia de descifrare logică a operei lui Constantin Brâncuși. Astfel, Brâncuși aparține țării sale prin cea mai intimă, mai trainică și mai valabilă legătură: aceea de străfunduri spirituale și sufletești colective, concretizate în viziunea spațială asupra lumii.

1/2 | 3 | 4.5

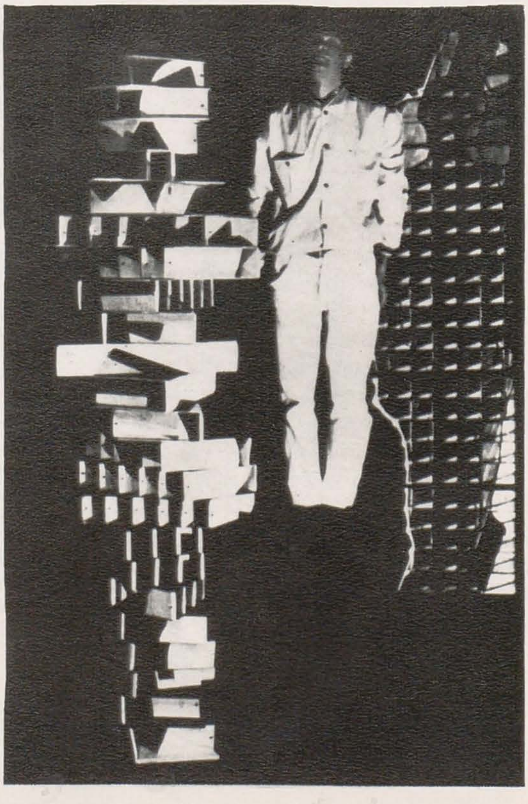
1. Rugăciunea — bronz, Muzeul de artă al R.S.R.
2. Scaun din ansamblul « Masa tăcerii » Tg. Jiu
3. Pasăre în spațiu — bronz polisat, Muzeul de artă din Filadelfia
4. Fragment de tors — marmură, Muzeul de artă Craiova
5. D-ra Pogany — bronz, Muzeul de artă al R.S.R.

LABORATOR



Paul Neagu

PALP' ARTA *



De la începuturile creației plastice culte și pînă azi, ochiul ca organ de recepție și control a fost educat și « supereducat » datorită unui proces de reciprocă influențare între el și obiectul de artă. Stimulat succesiv sau concomitent, ochiul a fost înșelat, exploatat, întrebuințat, obosit de atîtea solicitări. Într-un cuvînt posibilitățile ochiului au fost explorate pînă departe iar lucrarea de artă a fost mereu compusă în strînsă dependență de acestea.

Această strictă dependență vreau s-o transfer pe planul unor alte căi de comunicații (consider aceasta ca o evoluție).

Necesitatea de a înlesni o mai intimă înțelegere a obiectului artistic (mă refer la contactul și colaborarea dintre acesta și « consumator »): vreau ca obiectul pe care-l supun examinării să aibă în primul rînd o expresivitate palpabilă.

(Noțiunea de « palpabil » îmi pare mai aproape de total decît cea de « tactil »).

Nu ignor aspectul vizual, dar înlătur metodic primordialitatea sa.

Istoric, retrospectiv, a existat o producție de obiecte și structuri cu caracteristici tactile (obiectele culturii orientale, obiectele de cult, casetele lui A—Yo și KUDO, arhitectura lui Gaudi etc.) dar caracteristicile concret-tactile sau palpabile erau complementare celor vizuale cînd era vorba de o producție artistică.

Uzura artei pur vizuale, sofisticarea și închistarea ei, m-au provocat să doresc o sinceritate, o evidență a vieții obiectului; solicitarea lui lirică sau filozofică să fie percepută prin contactul efectiv, prin aparatul senzorial ne « specializat » estetic, expresia lui să se realizeze în actul palpării.

Odată constituit, mai bine zis: înființat, obiectul de artă palpabilă, să fie catalizatorul comunicării artistice, apoi să se retragă, dispărînd, desființat, astfel manifestîndu-și voința de a fi transpus pe un plan spiritual. În această situație el poate lăsa doar o imagine, vizibilă aidoma fotografiei sau filmului, asemenea unei naturi moarte în reprezentare descriptivă.

Iată deci, o altă importantă caracteristică a obiectelor pe care le cultiv: perisabilitatea sau consumabilitatea.

În modul clasic, obiectul artistic (pictură sau sculptură, bi sau tridimensional) odată creat, continuă să existe ca o reprezentare, o amintire conservată a acțiunii ce i-a dat naștere. Viața sa este garantată prin fixitate.

Eu însă, doresc o înființare, o prezentare a însuși actului creator, care vreau să coincidă cu obiectul creat. Acest obiect e destinat unui proces continuu, ca o ființă artistică avînd viață proprie ce depășește limitele impuse de artist, își dobîndește autonomia, se re-creează în eventuala colaborare cu spectatorul.

ÎNFIINȚARE ——→ FIINȚĂ ——→ DESFIINȚARE

A injecta o energie potențială în materialele organizate și structurate în așa fel încît miracolul comunicării să se producă în mîinile consumatorului, înseamnă a face un « obiect cu explozie subtil întîrziată » care trebuie să aibă un dozaj farmaceutic capabil de a reglementa transmiterea bagajului său de idei cît mai direct și total.

Mai aproape, cald-recele din pictură, un raport încă subiectiv abstract poate fi transferat în metoda artei palpabile direct stilizat sau subtil-concret, cu o evidență fizică obiectivă.

Un saltimbanc, « mîncător de flăcări » fiind, mă satisface pe deplin în spectacolul său și-l prefer picturii tașiste care-i doar imaginea unui patos similar.

Mă interesează să pot compune și regiza nu numai o imagine a stării de lucruri și sentimente ci chiar starea sub înfățișarea unei « ființe artistice » cu o viață ca atare proprie și atotcuprinzătoare.

★

Afirmațiile mele artistice au o bază comună, un modul: semn cu care operez în majoritatea cazurilor.

Paralelipipedul, o limită de volum, conține maximum de posibilități ca spațiu de joc (interior-exterior, stînga-dreapta, față-spate, sus-jos, comprimare-dilatare, plin-gol etc.).

Unicat sau multiplu corelat, acest element este însoțit mereu de o energie-potențială-liant, un cumul de material, și el purtător de mesaje, vîscozitate, temperatură, cantități, calitate, sens de depunere, transparență etc.

În ansamblu, structurile acestei arhitecturi pot căpăta nenumărate posibilități, însă împletirea sau conflictul existent mereu între geometria intelectuală și energia aleatorică în care se scaldă volumele stabile vreau să se rezolve prin conviețuirea lor funcțională.

Pot concepe o structură constructivist-geometrică într-un material frivol, cenușă sau făină: durabilitatea poate fi atinsă prin repetiție, nu neapărat prin marmoră.

Vreau să cred că a vedea zilnic o trombă de nisip în splendida ei mișcare din vîrtejurile Saharei, ar avea acelaș efect estetic pe care-l are coloana nesfîrșită a lui Brâncuși, sau poate chiar mai puternic. . . .

---

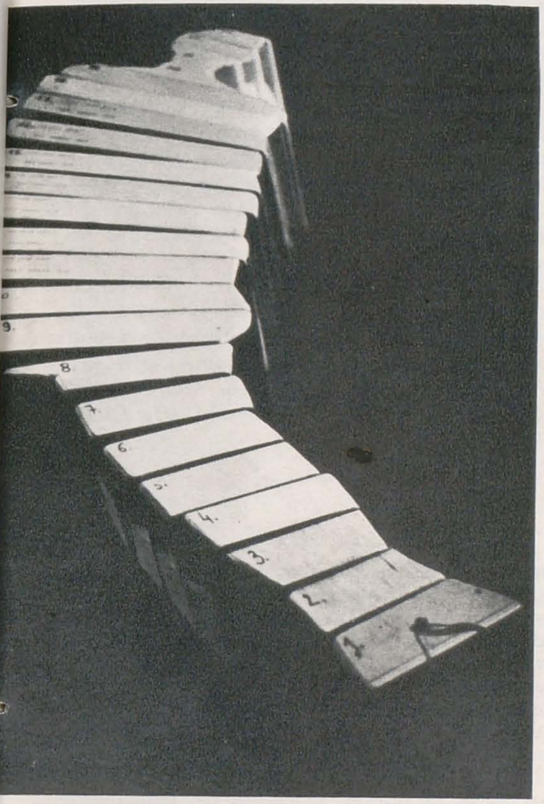
* Volumul al treilea al revistei ,,Leonardo (revistă internațională a artistului plastic)'' publică la pag. 191—193 textul lui Paul Neagu, ,,Objets—gateaux'', conținînd date despre proiectele de viitor ale artistului, în legătură cu principiul ,,consumabilității'' aplicat lucrărilor sale. ,,Consumabilitatea'' în sens gustativ poate fi socotită o ipostază particulară a experienței de ,,palp' artă''.

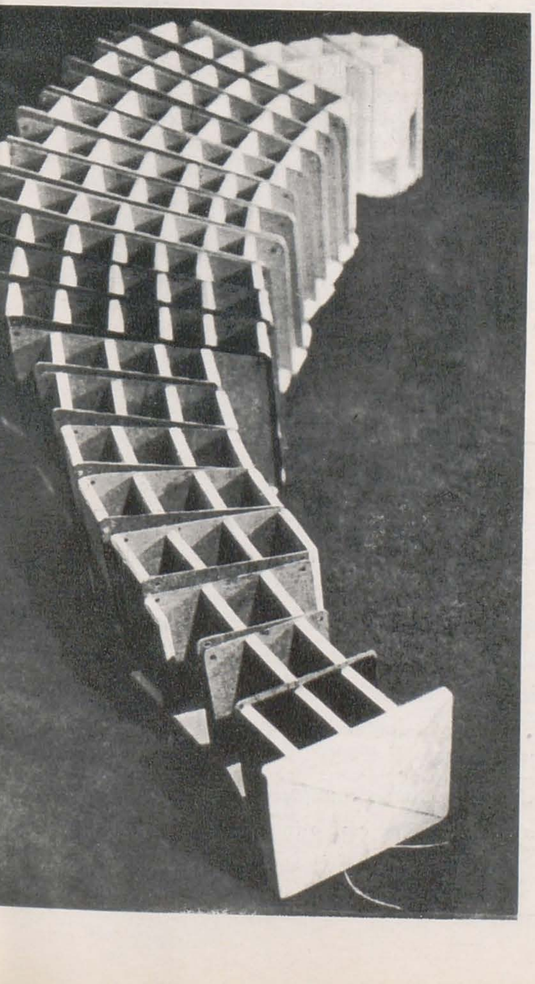
1. Marele metronom (deschis) — lemn, sticlă, metal
2. Omul prăjitură (modificat) — lemn.
3. Omul prăjitură (raccourci) — perspex, metal
4. Omul prăjitură (raccourci)

1	3
2	4

Arta a implicat întotdeauna, în procesul receptării ei, percepția sinestezică. Nemărturisit, opera de tip clasic își atinge scopul de reprezentare (a realului, a idealului), angajînd discret, subtil, participarea complex senzorială a spectatorului. În culisele picturii unui Leonardo, unui Tizian, Vermeer sau Rembrandt, acționează sinergic sub hegemonia văzului stimulii și a altor simțuri, determinînd o misterioasă fascinație. Reacția sinestezică e astfel provocată ideal, prin determinarea reverberației senzoriale în jurul efectului optic. Solicitarea asociațiilor senzoriale este explicită în alte ordine ale artei — fie cu intenția veristă a procedeului sugestiv spațial « trompe l'oeil », fie cu intenția fantastă, de « natură denaturată » a unui manierist ca Arcimboldo. Percepția sinestezică devine principiu integrator în creația obiectuală contemporană, care concepe o tehnică artistică adecvată acestei orientări. Arta — obiect oferă sistematic senzoriului complex o operă complexă, conținînd stimuli materiali: vizuali, auditivi, tactili, olfactivi, cinetici, gustativi, structurați într-o operă sincretică. Apar o viziune și o tehnică prin care se depășește condiția « plastică » și se fundează poate o nouă categorie de artă.

Socotind o datorie a sa actul consemnării și analizei critice deschise a « noului », redacția a solicitat părerea a trei critici de artă despre creația și proiectele lui Paul Neagu, considerate ca fapt simptomatic pentru orientarea sinestezică enunțată.





Petru Comarnescu

Încă de acum patru-cinci ani, cînd Paul Neagu și-a prezentat la Cenaclul Tineretului din UAP picturile sale cu fabuloase forme geometrice, mi-am dat seama că aveam a face cu un artist-gînditor, posedînd o bogată imaginație și un spirit inventiv. În picturile și desenele de atunci, îmbina o rigoare geometrică și o tendință spre fabulos. M-a impresionat și modul lucid, argumentat în care și-a explicat căutările și intențiile. I-am văzut, apoi, expoziția de artă obiectuală cu casete și construcții, ce sugerau structuri ale gîndirii tehnologice, ipostaze ale prefacerii materiei în diverse forme și disponibilități funcțional-estetice.

M-au bucurat, de asemenea, unele aprecieri ale criticii engleze referitoare la obiectele expuse la Edinburgh, care au menționat legături cu caracterul popular, cu clasicismul grec și cu « splendoarea hieratică a Bizanțului ».

De la unele compoziții obiectuale mai simple, Neagu a trecut la altele mai complexe, ca « Marele Metronom sensibil » și « Obiect colector pentru zece degete » expunîndu-le la Galeria Richard Demarco din Edinburgh și lansînd manifestul artei palpabile sau tactile.

În « manifestul » său, Paul Neagu propune renunțarea la o estetică pur vizuală în favoarea « unei estetici organice și unificate, care să folosească simțurile încă proaspete, pure ».

Nici în modul uman de a percepe lumea, nici în înțelepciunea populară simțurile și sentimentele nu funcționează separat, chiar dacă unele sînt predominante. Cît despre rostul senzorialității în cunoașterea lumii și în crearea artei, epistemologii și esteticienii s-au exprimat de secole, unii ducînd faimoase polemici. Deasemenea, problema sinesteziei — adică asociațiile și corespondențele dintre simțuri — a preocupat pe mulți esteticieni, ca și poeți, prozatori, muzicieni. Rimbaud, Proust, Satie, Brâncuși cu (« Sculptura pentru orbi ») sau Alexandru Macedonski și esteticianul V. G. Paleolog — autorul cărților « Imaginea poetică colorată » și « Sinestesie » — au ilustrat prin arta sau prin comentariile lor asemenea probleme. Cum am menționat și cu alte prilejuri, marea artă nu a nesocotit senzorialitatea, conjugarea simțurilor și uneori însăși sinestezia. S-a vorbit de însușirile kinestezice, de sugestiile tactile ale sculpturii lui Michelangelo, de « picturalitatea » sculpturii lui Rodin, de « sculpturalitatea » picturii lui David, de « sculptura-peisaj » a lui Henry Moore.

Obiectele create de meșterii noștri din popor au îmbinat mai totdeauna funcționalitatea cu estetizarea, înfrumusețînd pînă și cele mai prozaice obiecte de uz cotidian — de la lingura de lemn, de la fus, furcă și fluier la figurinele de turtă dulce sau la figurinele olarilor. Au făcut și artă ocazională, efemeră, legată într-un sens de « happening-urile » de astăzi. Pictorul Mihai Olos îmi semnala cîtă trudă se depunea pentru încondeierea ouălor, pentru ca apoi să fie distruse, prin ciocnire, aruncîndu-se coaja cu podoabe și mîncîndu-se conținutul.

Nu dăm aceste pilde pentru a demonstra că cercetările și căutările lui Paul Neagu ar fi absurde sau inutile, sau că avînd cîte o dată antecedente nu ar mai poseda șanse de dezvoltare. Dimpotrivă, tocmai aceste antecedente îi pot servi ca argument rațional. Știința și tehnologia epocii noastre au schimbat mult posibilitățile de percepție și cunoaștere, au făcut adesea vizibil invizibilul. Senzorialitatea este mereu adîncită în datele și corelațiile ei. Imaginația capătă mereu dimensiuni noi și variatele materiale, vechi și noi, oferă valențe inedite creației artistice.

Talentat desenator, pictor și constructor de obiecte, Neagu ar putea ca, îmbogățind percepția pe cale plurisenzorială, să creeze o artă obiectuală care să înnobileze spiritual, să ilustreze forța de transformare și transfigurare a materiei.

Într-un sens, el se opune abstractizării în favoarea unei concretitudini mai apropiată de viață și percepție, de materie și fabricitate. Dacă această concretitudine o va investi cu viziuni sau cu idei și sentimente nobile stimulatoare ale atitudinii umaniste, arta lui va depăși experimentul și efemeritatea. Amintim că viitorul congres al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă — A.I.C.A. — are ca temă principală tocmai « Arta și percepția » și că tînăra știință a informației, arată într-o lumină nouă relația dintre obiectul de artă și simțuri, ca o problemă a comunicării mesajului. Această împrejurare trebuie să ne atragă atenția că preocuparea unui artist ca Neagu nu se înscrie printre actele abuzive de experiment nefinalizat, ci are o autentică legătură cu sfera fenomenelor ce apar în legătură cu acel concept mai larg de artă, ce are tendința să se constituie în interdependență cu noile fapte de știință și tehnică.

Sînt sigur că vechile arte își vor continua existența și îmbogăți semnificațiile, dar, alături de ele, este loc pentru noi arte, noi tehnici, noi modalități de expresie.

Iulian Mereuță

Încă de la expoziția din februarie 1969 din sala Amfora se putea deduce sensul estetic, consecințele practice și teoretice ale propunerilor artistice ale lui Paul Neagu. Expunîndu-și obiectele, el ieșea din limitele oarecum rigide ale curentului « obiectual » — fie pentru că propunea un raport strict fără de care lucrările nu puteau fi percepute (dualitatea închis — deschis fiind de fapt o expresie general « explicativă », fie pentru că materia încetînd de a mai fi simplu material de construcție, contura un mister și era în acelaș timp o incitare a altor simțuri decît văzul. Deșeurile înnobilate pe care le conțineau cutiile lui Paul Neagu deveneau un argument și o solicitare a curiozității. Privitorul avea nevoie de un recul dar în același timp și de o intimitate cu obiectul. Îi corespundeau acestui principiu estetic în mod practic două domenii ale semnificațiilor: geometric, precis, exterior și obiectiv pe de o parte și aluziv, vag, interior și subiectiv pe de altă parte. Distincție pe care o sesiza și cronicarul de artă al revistei Scottish International din aprilie 1969: . . . « obiectele sale par pe punctul de a se strînge și a dispărea, cu bric-à-bracul lor: piese de metal, mici blănuri sau cutii de chibrituri: ele sugerează un conținut prețios sau erotic impregnat în geometria lor ciudată ».

Geometrie și aluzie, precizie și imprecizie: iată calități pe care ochiul se dovedește incapabil de a le cuprinde. Sub dezvoltarea și desăvîrșirea percepției artistice informațiile provenite din simpla solicitare a ochiului devin insuficiente.

« Arta trebuie să renunțe la estetica pur vizuală dacă vrea să supraviețuiască specific ca artă plastică (s. n.) și trebuie să se îndrepte către o estetică organică și unificată ce va folosi simțurile rămase încă proaspete, pure » — spune Paul Neagu în Manifestul artei palpabile, intenționînd prin aceasta o reevaluare a procesului specific de consum al obiectului de artă.

Instrumentele percepției sînt acum cele 10 degete, porii, mirosul, auzul, deci palpabilitate aproape totală, distinct stereoscopică și nu neapărat vizuală, ceea ce implică timpul de consumare ca și situații sinestezice aparte, descriind astfel un tip mobil de artă, artă care se întîmplă prin cel care participă. Opoziția față de estetica vizualității simple în arta contemporană este diversă și coerent logică în sensul în care ea este susținută cu intenții deosebite și cu rezultate individuale diverse.

Ceea ce comportă discuții se naște din distincția dintre artele plastice, (obiectul rămînînd, în ciuda modificărilor la care este supus, în planul existenței) și artele spectacolului de tip happening în cursul căruia situația propusă inițial este epuizată definitiv.

Păstrînd caractere de la amîndouă aceste forme « teatrul de consum intim al obiectului — sculptură » pe care ni-l propune Paul Neagu este evident opera unui profesionist al artelor plastice: forma fizică (indiferent că ea este destinată distrugerii) este o structură spațială inzestrată sculptural și arhitectural cu o plasticitate sintetică și care, dacă e considerată în afara programului descompunerii, poate constitui un stimul estetic vizual, suficient.

Sistematic, în lucrările lui, Neagu menține — spre deosebire de cazul altor practicieni ai « happening »-ului — principiul formei și, implicit, pe acela al consistenței, pe care o păstrează prin intermediul matriței, prin procedeul repetiției, prin concepția serială, după care obiectul este mereu reinventat. Spectacolul plurivalent rămîne astfel preponderent plastic, după ce se ia act de discriminarea între plastic (total) și vizual.

Mihai Drișcu

« Luarea în posesie a lumii — scria H. Focillon — cere un fel de fler tactil. Privirea alunecă de-a lungul universului. Mîna sesizează că obiectul are o greutate, că e lucios sau rugos, că nu e sudat de bolta cerului sau de pămînt, cu care pare că face corp comun. Acțiunea mîinii definește adîncimea spațiului și plinul lucrurilor ce îl ocupă. Suprafața, volumul, densitatea, greutatea nu sînt fenomene optice ». Rezultat al constatării că sensul artei se deplasează de la investigația exclusiv vizuală către o explorare polisenzorială, acest enunț anticipează problematica unor direcții artistice de cea mai recentă dată. Lucrurile culturale, propuse de Paul Neagu și rîndurile scrise de el (iar manifestul său dovedește mai multe decît numai familiarizarea cu tonul programelor mai tuturor « ismelor » secolului, cam în genul îndemnului marinettian « Distrugeți sintaxa, sabotați adjectivul ») sînt probe ale opțiunii pentru o estetică a deschiderii și pentru o « poetică » a gîndirii seriale. Această gîndire se bazează pe un univers în continuă explozie (P. Boulez), în perpetuă expansiune (Paul Neagu își imaginează producțiile ca « obiecte cu explozie subtil întîrziată ») și valorifică ideea că orice cod se sprijină pe existența altor coduri și mai elementare. Se pornește de la o formă comună o « celulă », un model (Paul Neagu îl numește « semn-simbol »; pentru el este paralelipipedul, « cărămida »). Multiplicate — e deci și un limbaj al cantității — sînt dispuse după o regulă combinatorie, un algoritm combinatoriu (în termenii artei permutaționale propuse de A. Moles) dictat de artistul « programator ».

În explorarea cîmpului de posibilități se apelează la instinctul de « homo ludens » la, mai precis, factorii psihologici și intelectuali implicați în joc (competiție, stimulent, motivare, analiză, strategie, control, improvizație răbdare, plăcere, abilitate etc.). În praxisul artistic, serialismul duce la seriile iterative (modelele și diferitele lor variante de combatere). Ele indică gradul de măiestrie combinatorie. Tipul de operă deschisă — poate fi în mișcare și în sens propriu — obligă « receptorul » să o considere ceva ce trebuie desăvîrșit, o invitație de a face împreună cu autorul, oricum, o invitație la alegere. Obiectele lui Paul Neagu sînt palpabile într-un sens (scrie el) « mai aproape de total (s. n.) decît de tactil ». Acest total pare a fi o calitate sincretică și în același timp, generatorul ambiguității de percepție. Asociază și, în cazul lui Paul Neagu polarizează rigoarea operațională (oricînd perfectibilă), logica mecanicii combinatorii și menținerea unor funcții simbolice și ritice, apelînd la un potențial de leziune, la emoții vii, nemediate, ce țin de datele biologice (din categoria acelei capacități a orbilor de a avea « simțul obstacolelor »).

Desigur, nu trebuie exagerată « deschiderea » acestor obiecte, — cîmpul de alegeri de făcut e deja inevitabil, format din alte alegeri, ale artistului. Rămîn ca puncte certe, bunuri dobîndite, motivele de la care Paul Neagu a înțeles să-și pornească cruciada pentru descalificarea și recalificarea ochiului (și a imaginii) și indiscutabila calitate a jocului în care ordinea și aventura fac, de atîtea ori imprevizibil, schimb de locuri.

Sînt dintre acele « opere care — cum spunea P. Valéry — tind să-și creeze publicul ».

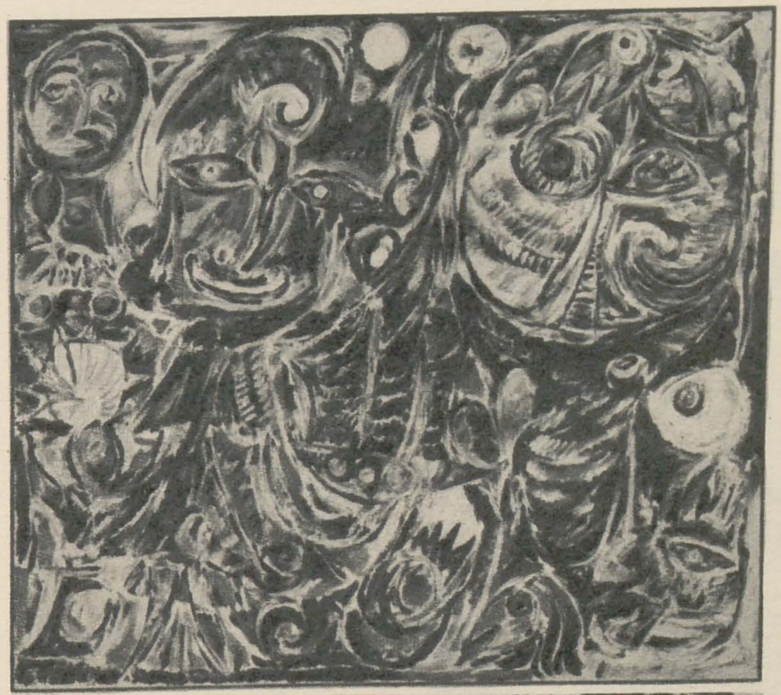
Principiul « palp'artei » ca al oricărei arte, se poate argumenta în măsura în care creatorul izbutește să convingă de necesitatea estetică și spirituală a operei.

Descrisă ca fenomen « obiectual », o piesă de artă palpabilă cum e « Cake-man » apare a fi o lucrare serialistă, însumînd o anume cantitate de spațiu concret, imediat, sub forma unui conglomerat de moduli paralelipipedici oferiți tactilizării. Funcția acestui complex ar fi de stimul psiho-fizic adresat imaginației tehnice — constructive care a dezvoltat la omul de azi aptitudinea plăcerii inginerești a manevrei tehnice ludic exercitate. Însă dacă se va citi acest « Cake — man » ca un simbol pe care vrînd — nevrînd îl intrupează opera, atunci se va găsi un mesaj mitic: mitul « cuprinderii » — emboîtement, il numește Gaston Bachelard — reprezentat în mod tipic de « cutiile » care-s etaloanele structurilor lui Paul Neagu. Implicația lor semiologică este de semn al « misterului locurilor » care ascund înțelesuri posibile. Cutia sugerează această relație de la conținînd la conținut, sugerează un ritual pseudo-magic, sau în chip metaforic magic, un ritual al căutării, al descoperirii. Înainte de a fi un tipic mod de «happening» episodul gustativ propus de Neagu ar putea însemna un transfer biologic, o situare mai aproape de elemental a acestei semnificații. Valoarea artistică este, ca în oricare operă, pînă la urmă determinată de calitatea talentului, de intensitatea și calitatea semnificației umane a gestului propus.

Pe acest teren al confruntării dintre enunț programatic și realizare artistică, se justifică punerea în discuție pe care o inițiem.

R

CARL—HENNING PEDERSEN



Sub auspiciile *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*, la sala *Dalles* a fost prezentată în aprilie-mai expoziția Carl-Henning Pedersen, personalitate marcantă a artei contemporane din Danemarca.

După debutul său în 1936, Pedersen se înscrie activ în viața artistică, deschizînd numeroase expoziții personale, expunînd ani la rînd la *Galeria Host* din Copenhaga, figurînd la expozițiile grupului *COBRA* al cărui membru devine în 1948. Participă la expozițiile daneze în străinătate — a figurat, de pildă, la expoziția de artă daneză organizată în 1968 în România, Belgia, Finlanda, Australia. Participă la cîteva ediții ale Bienalei din Veneția și ale Expoziției Internaționale Guggenheim, la Bienala de la Sao Paolo etc., Este distins cu medalii și premii, lucrările sale intră în muzee și prestigioase colecții de artă. Pictorul semnează, de asemenea, trei volume de versuri; criticii danezi îi consacră studii și monografii.

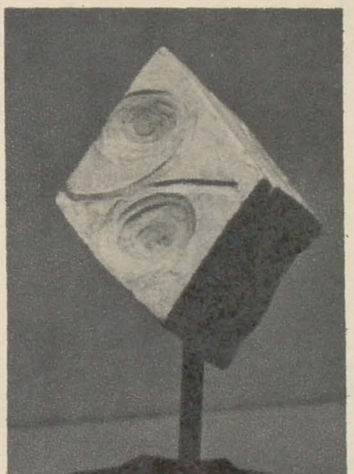
Biografia artistică a lui Pedersen a parcurs — după propria-i mărturisire — traiectoria « de la impresionism la expresionism », într-o permanentă căutare nu a unui sistem de mijloace corespunzător unui sistem estetic, ci a unei « formule magice », a acelei formule care să dea un răspuns tulburătoarei întrebări « cum se poate crea o lume? ». N-a învățat niciciînd la vreo școală de artă sau la vreo academie, a pictat « dintr-o necesitate interioară », pornind de la datele concrete ale realității și dînd frîu liber fanteziei. În intenția sa de a realiza « o pictură în căutarea originei artei » (pentru că « arta modernă se apropie de arta tuturor timpurilor — și mai ales de copilăria artei »), Pedersen recepționează, conform temperamentului său tumultuos, dinamica naturii: « Îmi place să privesc ceea ce curge, apa, stelele, păsările zburînd deasupra pămîntului, tot ceea ce este compus și ceea ce se poate diviza pentru a ne da senzația unicului opus multitudinii. » Lucrările expuse la *Dalles* — șapte zeci și două tablouri în ulei constituiau un ansamblu cu adevărat reprezentativ pentru creația actuală a pictorului (au fost executate exclusiv între 1966 și 1970). Suita exploziilor cromatice ale materiei picturale își află un echilibru în formele constituite și delimitate adeseori de conture grafice ferme, această sugestie de permanentă devenire fiind prinsă în trama riguroasă a logicii compoziționale, ca în tiparele unei lumi. O lume situată la interferența mediilor și a regnurilor *(Țară în jurul arborelui vieții, Fantomă galbenă, Cal de mare, Personajul Stelei dansînd* etc., etc.), hrănită de mitologii — antice și nordice *(Suită romană, Suită din Bovbjerg)*, de visul permanent treaz al omului.

Este această pictură, în ultimă instanță, o încercare de identificare a omului cu cosmosul. (În ilustrație: *Zeitățile vîntului; Bărbat, femeie și stea albastră; Zeii mării* — ulei).

H.H

JOSEF KOSTKA

Sub auspiciile *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*, a fost organizată la *Ateneul Român*, în luna mai, expoziția Kostka. Autor al unor remarcabile monumente, sculptor și pedagog în același timp — ca profesor la *Institutul de arte plastice* din Bratislava, Josef Kostka se numără printre personalitățile proeminente ale artei contemporane cehoslovace. « Locul lui Kostka în evoluția sculpturii slovace moderne este marcat » — spune dr. Karol Vaculik, directorul *Galeriei naționale slovace*, în introducerea catalogului expoziției — « de talentul său deosebit manifestat în contextul sculpturii clasice realiste europene, reprezentată de Rodin și Bourdelle în Franța, de Jan Myslbek și Jan Stursa în Boemia și de Jan Koniarek în Slovacia ». Biografia sa artistică însumează, de-a lungul unei evoluții de peste trei decenii, rezultatele rodnice ale unei experiențe de viață și de creație determinate de angajamentul social: sculptorul s-a afirmat ca șef al « *Generației de la 1909* », în a cărei activitate atitudinea și acțiunile cu caracter antimilitarist și antifascist erau considerate coordonate-program. În general se poate spune că sculptura lui Kostka este viguros ancorată în realitatea concretă, tangibilă. Artistul s-a arătat în același timp preocupat în permanență de găsirea unor rezolvări novatoare, depășind convențiile, de unde și evoluția firească a mijloacelor sale de expresie în spiritul sculpturii europene din ultima jumătate de veac. Privită pe parcursul evoluției, opera sa dezvăluie o mobilitate vie a artistului în căutarea simplității expresive, esențiale. Tocmai în acest sens a fost alcătuită expoziția de la *Ateneul Român*. Au fost prezentate 52 sculpturi — în cea mai mare parte executate în bronz, alături de care au figurat cîteva lucrări în lemn — realizate între 1938 și 1968, selecție consemnînd unele dintre momentele semnificative ale materializării concepției și viziunii artistului. Modelajul mîngîind rodinian, în joc fugos de umbră și lumină, suprafața volumelor pe care le delimitează, își păstrează de-a lungul anilor această calitate de « tandrețe » care sporește farmecul expresiei, în timp ce structurile se modifică, volumele se îndepărtează din ce în ce mai mult de reprezentarea clasicist-bourdelleiană, vizînd cîteodată expresionismul abstract *(Vis* — 1941/42; *Florăreasă din Paris* — 1967). Sculptorul posedă capacitatea permanentei înnoiri. « Anul 1956 — spune dr. Vaculik —



marchează începutul unei noi epoci, . . . cînd desenul, ca mijloc de exprimare a gîndirii artistice, capătă o importanță primordială ». Faptul e demonstrat de numeroasele desene expuse — studii executate, de asemenea, între 1938 și 1968. Lucrările realizate în ultimul deceniu (printre care se numără *Sculptorul și modelul, Stîlpul din Marianka, Don Quijotte, Grădina* ș.a.) « evidențiază o perioadă importantă, de clarificare și de echilibrare a gîndirii sculpturale », de fermă manifestare a maturității. (În ilustrație: *Inundație; Spirale lunare* — bronz).

H.H.

RÉSUMÉ

L'ART CONTEMPORAIN ROUMAIN. STRUCTURES DU STYLE. DORU BUCUR

Nous poursuivons la série d'analyses de la création artistique roumaine contemporaine avec les considérations du critique Iulian Mereuțză sur la peinture de Doru Bucur (1922—1969). L'auteur attire l'attention sur la nature systématiquement ambigue de la structure de l'image, typique dans l'art de Doru Bucur; d'où la difficulté d'interpréter la vision figurative de cet artiste par une forme-clef. Iulian Mereuțză se propose toutefois de considérer en tant que cellule formative, en se basant sur sa fréquence, un leitmotiv de la cellule biologique évoquée par le signe des cercles concentriques.

C'est ce signe primordial qui serait révélateur de la situation de l'artiste sur une aire ontologique explorée du point de vue éthique et esthétique. Le message impliqué dans la structure résultée de la combinaison de ces signes-cellule développés par de diverses représentations est — selon l'opinion de l'auteur — l'équilibre éthique-esthétique envisagé comme solution des tensions dramatiques.

L'ART ANCIEN DU METAL PRÉCIEUX

Du 26 mai au 31 août, les salles du Petit Palais abritent l'exposition « Trésors de l'art ancien en Roumanie ». Organisée sous le haut patronage du président Nicolae Ceaușescu et du président Georges Pompidou, l'ouverture de l'exposition a précédé la visite officielle du chef de l'état roumain en France. Le discours inaugural a été prononcé au nom du gouvernement français par M. Jaques Baumel. Une nombreuse assistance formée de personnalités politiques et culturelles des deux pays a assisté au vernissage.

L'ensemble, comportant plus de cinq cents objets en or, argent ou fer — (pièces d'orfèvreries, armes, parures, vases d'apparat, coupes, bijoux, des statuettes et des figurines en céramique etc.), constitue un raccourci archéologique de la création artistique des peuples millénaires qui ont vécu dans ces contrées.

Radu Floresco — auteur de l'article que nous publions dans le présent numéro de notre revue — analyse l'évolution de l'art du métal précieux qui représente un domaine particulièrement intéressant du point de vue documentaire et artistique.

UNE HYPOTHÈSE SUR L'ESPACE BRANCUSIEN

Avançant « une hypothèse sur l'espace brancusien, », le chercheur Maria Catanesco prend comme point de départ l'acceptation de la prémice d'un classicisme de type nouveau fondé par Brancusi et dont l'originalité consiste dans le rapport entre le fini de la forme et l'infini de l'espace. La synthèse formelle exprime l'adhérence cosmique; elle implique un esprit d'intégration dans l'univers qui est spécifique à la vision spatiale de notre peuple—selon le postulat du philosophe et du poète roumain Lucian Blaga sur la structure spatiale du type « colline-vallée ». Le même rapport de continuité rhytmique — observe l'auteur — se reflète aussi sur le plan éthique dans la conception populaire du destin en tant que récurrence du bien et du mal. Cette représentation de l'infini est impliquée dans la géométrie brancusienne de la ligne ondulée et du plan courbe. Le recours des exégètes étrangers à l'influence orientale dans la conception cosmique brancusienne n'est donc nullement nécessaire — d'autant plus que le livre du moine tibétain Milarepa, cité comme source principale de cette influence, paraît en France en 1925, quelques années après la réalisation de la *Colonne* et de la *Maïastra*, œuvres essentielles pour la definition de l'esthétique de Brancusi. En conclusion, l'auteur affirme que le caractère spécifiquement roumain de la vision de Brancusi ne réside point dans la présence de certaines formes inspirées directement de l'art populaire roumain, mais dans la vision cosmique même et dans la structure spatiale impliquée également dans la création brancusienne.

LE „PALP'ART"

Paul Neagu a présenté dans le courant des années 1969 et 1970 à Bucarest, Edinburgh et Paris, des œuvres conçues selon un projet d'art objectuel — le Palp'art. L'artiste nous propose des structures syncrétiques, une combinaison de modules en forme de parallélipipède, réalisées, éventuellement, en matière comestible et destinées à la « consommation » proprement dite, rituel de la communion totale.

Le groupage d'articles que nous publions comprend l'exposé de Paul Neagu ainsi que les opinions de trois critiques roumains sur les idées et sur l'œuvre de cet artiste.

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		3
Agende		4
EDGAR PAPU	Le réel dans l'art (II)	5
IULIAN MEREUTZA	Structures du style. Doru Bucur	10
RADU FLORESCO	L'art ancien du métal précieux	13
Courants, orientations		
MIHAI DRISCO	Le dos tourné à l'art culturel	17
Antologie	Dubuffet	18
Visites d'ateliers	Ethel Lucaci Baias, Nicolae Groza, Victor Gaga	22
J. L. Georgesco	Le docteur Olaru, Jean Al. Steriadi et leurs amis	28
Les archives Brancusi		
MARIA CATANESCO	Une hypothèse sur l'espace brancusien	31
Laboratoire		
PAUL NEAGU	Le « Palp-art »	34
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Содержание		2
Международные соревнования		3
Циферблат		4
ЭДГАР ПАПУ	Реальное в искусстве (2)	5
ЮЛИАН МЕРЕУЦЭ	Структуры стиля Дору Букур	10
РАДУ ФЛОРЕСКУ	Древнее ювелирное искусство	13
Течения и ориентации		
МИХАЙ ДРИШКУ	Спиной к культурному искусству	17
Антология	Дюбюффе	18
Ателье	Этель Лукач Бэйаш Никулае Гроза Виктор Гага	22
Ж. Л. ДЖОРДЖЕСКУ	Кружок д-ра Олару и Жан Ал. Стериади	28
Архив Брынкуша		
МАРИЯ КЭТЭНЕСКУ	Гипотеза о пространственной трактовке Брынкуша	31
Лаборатория		
ПАУЛЬ НЯГУ	Осязаемое искусство	34
Панно		37

Couverture I : Le monastère de Moldovitza (détail d'une fresque extérieure)

Couverture II : Le Salon de Printemps

Couverture III : L'église Stavropoleos (détail)

На первой странице обложки: Монастырь Молдовица. Наружная фреска. Фрагмент

На второй странице обложки: Весенний салон 1970. Вид зала

На четвертой странице обложки: Церковь Ставрополеос. Деталь

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. • Administraţia: Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15